

ML

MEDIAEVALIA LOVANIENSIA

SERIES I / STUDIA XIII

THE THEATRE IN
THE MIDDLE AGES



LEUVEN UNIVERSITY PRESS

1985

THE THEATRE IN THE MIDDLE AGES

This One



NRBA-78P-BTYF



MEDIAEVALIA LOVANIENSIA

Editorial Board

Prof. Dr. W. Lourdaux, Prof. Dr. D. Verhelst,
Prof. Dr. A. Welkenhuysen, Dr. W. Verbeke

SERIES I / STUDIA XIII

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
INSTITUUT VOOR MIDDELEEUWSE STUDIES
LEUVEN (BELGIUM)

THE THEATRE IN THE MIDDLE AGES

EDITED BY

HERMAN BRAET, JOHAN NOWÉ, GILBERT TOURNOY



LEUVEN UNIVERSITY PRESS

1985

C.I.P. KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK ALBERT I

Braet, Herman

The theatre in the middle ages / Herman Braet, Johan Nowé,
Gilbert Tournoy. – Leuven: Leuven University Press, 1985. –
viii-380 p.: ill.; 24 cm. – (Mediaevalia Lovaniensia. Series I:
studia 13).

ISBN 90-6186-175-6.

SISO 793 UDC 792"04/14".

Onderwerpen: Toneel (Kunst) – 500-1500.

© 1985 by Leuven University Press/Presses Universitaires de Louvain/
Universitaire Pers Leuven, Krakenstraat 3
B-3000 Leuven/Louvain (Belgium)

*All rights reserved, including the right to translate or
to reproduce this book or parts thereof in any form*

D/1985/1869/3

CONTENTS

| | |
|---|-----|
| <i>Acta est fabula. By way of Preface</i> | vii |
| <u>Walter BERSCHIN, Passio und Theater. Zur dramatischen Struktur einiger Vorlagen Hrotsvits von Gandersheim</u> | 1 |
| <u>Sandro STICCA, Sacred Drama and Tragic Realism in Hrotswitha's <i>Paphnutius</i></u> | 12 |
| <u>Ferruccio BERTINI, Simbologia e struttura drammatica nel <i>Gallica- nus</i> e nel <i>Pafnutius</i> di Rosvita</u> | 45 |
| <u>Ludwig BRAUN, Die 'dramatische' Technik des Vitalis von Blois und sein Verhältnis zu seinen Quellen</u> | 60 |
| <u>Jean-Pierre BORDIER, Le fils et le fruit. Le <i>Jeu d'Adam</i> entre la théologie et le mythe</u> | 84 |
| <u>Jacques RIBARD, Théâtre et symbolisme au XIII^e siècle</u> | 103 |
| <u>Rosanna BRUSEGAN, Le <i>Jeu de Robin et Marion</i> et l'ambiguïté du symbolisme champêtre</u> | 119 |
| <u>Elisabeth SCHULZE-BUSACKER, Le théâtre occitan au XIV^e siècle: le <i>Jeu de Sainte Agnès</i></u> | 130 |
| <u>Giuseppe DI STEFANO, Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval</u> | 194 |
| <u>Jean-Claude AUBAILLY, Théâtre et rite: réflexions sur les structures symboliques de la sottie-spectacle</u> | 207 |
| <u>Jean BATANY, Allégorie et typologie: le Tiers Etat dans quelques sotties et moralités</u> | 220 |
| <u>Hans VAN DIJK, The Structure of the 'Sotternieën' in the Hulthem Manuscript</u> | 238 |
| <u>Franco MUSARRA, Strutture drammatiche della lauda</u> | 251 |
| <u>Johan NOWÉ, Kult oder Drama? Zur Struktur einiger Osterspiele des deutschen Mittelalters</u> | 269 |

| | |
|---|------------|
| <u>Rolf BERGMANN, Aufführungstext und Lesetext. Zur Funktion der Überlieferung des mittelalterlichen geistlichen deutschen Dra- mas</u> | <u>314</u> |
| <u>John E. TAILBY, Die Luzerner Passionsspielaufführung des Jahres 1583: zur Deutung der Bühnenpläne Renward Cysats</u> | <u>352</u> |
| <u>Alexandra F. JOHNSTON, The York Corpus Christi Play: A Dra- matic Structure Based on Performance Practice</u> | <u>362</u> |
| <u>Index codicum manu scriptorum</u> | <u>374</u> |
| <u>Index nominum selectorum</u> | <u>375</u> |

ACTA EST FABULA

The present volume offers a collection of studies intended to give an overall picture of the International Colloquium on Medieval Theatre (May 24-26, 1982) organized by the 'Instituut voor Middeleeuwse Studies' of the 'Katholieke Universiteit Leuven'.

The reader will probably remark upon the fact that studies on medieval drama are as flourishing and diversified as their object itself once was. From liturgical drama to pageant, from nativity play to mystery, from latin comedy to 'sottie', morality and farce, one discovers here the various aspects of an output that covers more than five centuries. This selection hopefully represents a cross-section of contemporary work in the field. As methods evolve and ways of reading change, the subject reveals itself as something for ever old and new...

Thus a number of contributors emphasize a formal approach. Both the analysis of a dramatic *production* as a structured entity — from the larger viewpoint of scenic organization right down to the level of verse or even rime — and as an actual performance, continue to shed valuable light on the theatrical event in its generic and historical context. Other critics have, however, turned to what may playfully be called the counterpart of the performance: the *text*. A play is thus to be studied as a phenomenon which happens to function, aside from its eventual mimetic purpose, like any other multi-coded medium — participating in both the world of ideas and that of the literary poly-system. The text behind the stage, deeply informed by medieval semiotics (symbolism and 'senefiance', allegory and typology), establishes often by itself the diegetical foundation of a mythical, spiritual or socio-political vision. Eventually, it even becomes a specular discourse upon itself or upon its own language.

Theatre considered as an art of writing introduces one to the locus of intertextuality. A number of representations remind the reader to confront the medieval author's project with the literary, liturgical and sometimes lyrical models on which he thrived: every apparent innovation is tempered and guided by a rich inheritance. Even when a choice has been made in terms of a specific message, the composer's use and transformations of pre-existing systems can occasionally give rise to a

polyphonic play upon several registers. The drama, or stage, is then also a meeting ground.

It is by way of a return to the essence of theatre that several scholars valorize pre-dramatic qualities: some compositions were not primarily intended for the stage, but are permeated by a kind of potential theatricality. Features such as 'dialoguism', the narrative trend and its figurative correlation, phenomena such as the universality of the speaking voice, or the reference to an implied public, all invite one to reconsider the nature of the boundaries separating writing from drama in a society where reading — and listening — mean already taking part in a kind of performance.

Medieval theatre is thus approached from different angles, emphasizing its complex nature: proceeding from the conjunction of creed and ritual it is, indeed, the union of Word and Act.



We express our gratitude to all those who assisted in the preparation and organisation of the meeting, especially to the ever attentive secretary of our Institute, Dr. Werner Verbeke, whose unceasing efforts extended also to the publication of these proceedings. Special thanks are due for various forms of support to the following institutions and bodies: to the 'Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek', the 'Ministerie van Onderwijs — Dienst Wetenschappelijk Onderzoek', the 'Commissariaat-Generaal voor de Internationale Culturele Samenwerking', as well as to the Faculty of Arts and the Publication Commission of our University.

WALTER BERSCHIN

PASSIO UND THEATER

Zur dramatischen Struktur einiger Vorlagen
Hrotsvits von Gandersheim

Prof. Dr. Åke Grafström zum
65. Geburtstag am 24.XII.1982

In der Vorrede zum zweiten Buch ihrer Werke schreibt Hrotsvit von Gandersheim, sie habe den viel gelesenen Terenz nachgeahmt, 'auf daß in derselben Schreibweise, in der schändliche Inzeste lasziver Frauen gelesen wurden, die lobwürdige Keuschheit heiliger Jungfrauen gefeiert würde'¹. Mit diesen Worten hat Hrotsvit von Gandersheim eine Art Selbst-Rezension gegeben, die seitdem in keiner Darstellung ihres Dramenbuches fehlt. Ganz zu Recht, denn Hrotsvit hat sich Terenz tatsächlich zum Vorbild genommen, nicht nur in der 'Schreibweise' (*dictationis genere*), sondern auch in dispositiven Äußerlichkeiten, wie der Sechszahl der Dramen oder der Einleitung eines jeden Dramas durch eine Perioche. Die Dichterin hat ihren Lesern oder Kritikern mit dem Hinweis auf Terenz nichts Falsches über Plan, Modell und Ziel ihres Buches gesagt. Aber hat sie alles gesagt? Sagt ein Autor, der über die Entstehung eines Buches spricht, alles? Ist da wirklich zuerst der Schulautor Terenz gewesen, das Mißfallen der sächsischen Kanonisse an den Frauenfiguren des Terenz und der von vornherein aussichtslose Versuch, diesen Schulklassiker zu verdrängen? Oder gibt es da noch andere, zusätzliche Motive? Eines nennt Hrotsvit selbst am Ende der Dramenvorrede mit dem Wort: 'Wenn es aber ... niemand gefällt, so freut mich doch selbst, was ich gemacht habe ..., weil ich die verderblichen Lüste der Heiden fernhalte und meide'², in dem sich unüberhörbar auch die Lust am Schreiben artikuliert. Ich möchte versuchen, die Vermutung plausibel zu

¹ 'Unde ego... non recusavi illum [Terentium] imitari dictando... quo eodem dictationis genere, quo turpia lascivarum incesta feminarum recitabantur, laudabilis sacrarum castimonia virginum... celebraretur', *Hrotsvithae opera*, ed. K. Strecker (Leipzig, ²1930), p. 113.

² 'Si enim alicui placet mea devotio, gaudebo; si autem vel pro mei abiectio vel pro vitiosi sermonis rusticitate placet nulli, memet ipsam tamen iuvat, quod feci, quia... perniciosas gentilium delicias abstinendo devoto', *ib.*, p. 114.

machen, daß noch ein Drittes im Spiel war, eine Art Leseentdeckung Hrotsvits, die man teilweise ebenso heute noch machen kann.

In der fast überreichen Hrotsvitha-Literatur³ fehlt weitgehend die 'Grundlagenforschung'. Nur ganz wenige Autoren haben sich etwa mit der Frage beschäftigt, welche *Vorlagen* die Dichterin für ihre sechs Dramen benützt hat. Lange ist es bei dem geblieben, was Rudolf Köpke in einem Abschnitt seines Hrotsvit-Buches zusammengestellt hat⁴. Paul von Winterfeld hat in seiner Ausgabe von 1902 bei den Quellennachweisen der Dramen — und nur von diesen ist im folgenden die Rede — fast nie auf die Textvorlagen Hrotsvits verwiesen⁵, so daß beim Leser der Eindruck entstehen kann, als wären diese Vorlagen eine quantité négligeable für das Verständnis. Sogar Fachgelehrte, die sich intensiv mit der Dichterin beschäftigt haben, sprachen von 'freier Erfindung', wo der genaue Vergleich mit der Vorlage 'wörtliche Übereinstimmungen und Paraphrasen' enthält. Erst durch das Buch von Helene Homeyer (1970) ist dieser Sachverhalt ins rechte Licht gerückt worden⁶.

Es ist freilich keine leichte Aufgabe, den Quellen Hrotsvits nachzugehen. Die Texte, die sie benützt hat, existieren in vielen handschriftlichen Formen; die Ausgaben sind alt und oft unzureichend. Gandersheim ist nicht St. Gallen: die Kontinuität ist gestört, die Hoffnung, die Codices, die die Dichterin in der Gandersheimer Bibliothek las, eines Tages in Händen halten zu können, ist gering⁷. Man muß diese Nachforschung aber nicht nur in der Mikroskopie der Text- und Bibliotheksgeschichte, sondern auch in der Makroskopie der Literaturwissenschaft durchführen. In dieser Perspektive stellen wir die Frage, was für Bücher es waren, in denen Hrotsvit die Stoffe für ihre Dramen fand? Es sind Heiligenleben. Läßt sich der Begriff 'Heiligenleben' literaturgeschichtlich präzisieren? Die Frage ist teilweise schon beantwortet, wenn man statt der von Conrad Celtis eingeführten Dramentitel die originalen der Dichterin

³ Neuester Überblick: F. Rädle, 'Hrotsvit von Gandersheim', in W. Stammer-K. Langosch-K. Ruh, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, t. 4, fasc. 1 (Berlin-New York, 1982), col. 196-210.

⁴ R. Köpke, *Hrotsvit von Gandersheim. Zur Literaturgeschichte des zehnten Jahrhunderts* (Leipzig, 1869).

⁵ P. v. Winterfeld, *Hrotsvithae opera* (Berlin, 1902).

⁶ H. Homeyer, *Hrotsvithae opera*. Mit Einleitungen und Kommentar (München-Paderborn-Wien, 1970), bes. p. 301.

⁷ 'Die reiche früh- und hochmittelalterliche Bibliothek muß in der Zeit des Niedergangs in der zweiten Hälfte des 14. Jhs., spätestens aber während des sog. Papenkriegs (1453-1468) fast vollständig zugrundegegangen sein...': H. Goetting, *Das reichsunmittelbare Kanonissenstift Gandersheim*, Germania Sacra NF VII 1 (Berlin-New York, 1973), p. 71.

nennt. Celtis hat die an die Vorlagen angelehnten Titel Hrotsvits, in denen mit einer Ausnahme Frauen im Vordergrund stehen, in die Helden- und Männerwelt der Renaissance transponiert. Bei ihm heißen die sechs Dramen:

Gallicanus
Dulcitius
Calimachus
Abraham
Pafnutius
Sapientia

Bei Hrotsvit aber lauten die Titel:

Conversio Gallicani principis militiae
Passio SS. virginum Agapis, Chioniae et Hirenae
Resuscitatio Drusianae et Calimachi
Lapsus et conversio Mariae neptis Habrahae heremicolae
Conversio Thaidis meretricis
Passio SS. virginum Fidei, Spei et Karitatis

Die beiden mit *Passio* beginnenden Titel verraten eindeutig ihre Herkunft aus einem Passionale. Aus einem solchen Buch kommt auch die *Conversio Gallicani principis militiae*. Sie gehört in den mehrteiligen Zyklus einer Passion der heiligen Johannes und Paulus. Zwei der Texte, *Lapsus et conversio Mariae* und *Conversio Thaidis meretricis*, die beiden Dirnengeschichten, stammen aus dem Buch der gesammelten Mönchsvätererzählungen, das schon in der *Benedicti Regula* als *vitas patrum* zitiert wird. Das restliche Stück *Resuscitatio Drusianae et Calimachi* stammt aus einer Passion des Apostels Johannes. Das Buch, in das sie gehört, heißt im Mittelalter meist *Passionale apostolorum*.

Es sind also drei Buchtypen, aus denen Hrotsvit schöpfte, ein *Passionale*: aus ihm stammen drei Dramenstoffe; *Vitas patrum*: hieraus zwei, und *Passiones apostolorum*: hieraus einer. Diese drei Bücher sind Grundtypen biographischer Sammelwerke im Mittelalter. Alle drei enthalten Lebensgeschichten fast ausschließlich der Spätantike und sind wohl noch in der Spätantike, spätestens im VIII. Jahrhundert in Sammlungen vereinigt worden:

Martyrergeschichten im *Passionale*
Mönchsvätergeschichten in *Vitas patrum*
Apostelgeschichten in *Passiones apostolorum*.

Alle drei Werke waren in den Bibliotheken des Mittelalters sehr verbreitet, am stärksten das *Passionale*. Es war aber auch starken Wandlungen ausgesetzt. Eine festere Gestalt hatten die ebenfalls sehr verbreiteten

Vitas patrum und die als apokryph gelegentlich angefeindeten, aber doch gern gelesenen *Passiones apostolorum*.

Nur eine dieser drei berühmten Sammlungen ist in einigermaßen alter Form gedruckt leicht zugänglich: die Vitas patrum wurden von Heribert Rosweyde, dem geistigen Vater der *Acta Sanctorum*, 1615 in Antwerpen unter dem Titel *Vitae patrum* publiziert, erschienen 1628 in einer zweiten Auflage und sind im Nachdruck Mignes greifbar⁸. In diesem Buch finden wir die Vorlagen zu Hrotsvits 'Abraham' und 'Pafnutius', dem vierten und fünften Drama, noch unmittelbar nebeneinander⁹. Die *Passiones apostolorum* wurden als lateinisches Buch im XVIII. Jahrhundert durch Fabricius zum letzten Mal zusammenhängend gedruckt¹⁰ und sind seitdem eine Domäne der theologischen Apokryphenforschung, die die Texte isoliert und sich weniger für die lateinische Sammlung als für ihre meist griechischen Vorlagen interessiert hat. Nur bei Fabricius ist die Vorlage zum 'Calimachus' noch innerhalb des traditionellen Textzusammenhangs zu finden¹¹. Der Inhalt der mittelalterlichen Passionalien ist zumeist im gewaltigen Corpus der *Acta Sanctorum* aufgegangen. Hier finden wir die Vorlagen zu 'Gallicanus'¹² und 'Dulcitius'¹³; diejenige zu 'Sapientia' muß man in Mombritius' *Sanctuarium*, einem älteren Vorläufer der *Acta Sanctorum*, aufschlagen¹⁴, weil die gelehrten Jesuiten die Geschichte so haarsträubend fanden, daß sie sie nur im résumé, also in textkritisch unbrauchbarer Form, publizierten¹⁵.

Die Kerngruppe eines mittelalterlichen Passional bilden die römischen Martyrerakten. Es handelt sich nicht um Aktenstücke von Martyrprozessen in Rom, sondern um Martyrerliteratur des IV. bis VI. Jahrhunderts. Auf diesen Kernbestand des Passional ging Hrotsvit denn auch zurück mit ihren drei Dramenstoffen 'Gallicanus', 'Dulcitius' und 'Sapientia'. Hrotsvit wählte nicht die bekanntesten Stoffe aus, sondern

⁸ H. Rosweyde, *Vitae patrum* (Antwerpen, 1628) (= Migne PL 73 sq.).

⁹ *Vita S. Mariae meretricis neptis Abrahae eremitae*, ed. Rosweyde, *Vitae patrum* (1628), p. 368-373. *Vita S. Thais meretricis*, ib., p. 374 sq.

¹⁰ J. A. Fabricius, *Codex Apocryphus Novi Testamenti* (Hamburg 1703), pars 2, p. 387-742: *Acta apostolorum Apocrypha sive Historia Certaminis Apostolici, adscripta Abdiae primo, ut ferunt, Babyloniae Episcopo et distributa in libros decem*. Eine zweite Auflage (mit identischen Seitenzahlen) erschien in Hamburg 1719.

¹¹ *Ib.*, p. 542-547. — *Corpus Christianorum*, Series Apocryphorum t. 1-2: *Acta Iohannis*, edd. E. Junod - J.-D. Kaestli, enthält p. 799-834 die *Virtutes S. Iohannis*; darin ist c.4 die verwegene Geschichte, aus der Hrotsvit den 'Calimachus' gemacht hat.

¹² *Acta SS* Iun. t. 5 (Antwerpen, 1709), p. 37 sq. und 159 sq.

¹³ *Acta SS* April t. 1 (Antwerpen, 1675), p. 248-250.

¹⁴ B. Mombritius, *Sanctuarium*, t. 2 (Nachdruck Paris, 1910), p. 374-384.

¹⁵ *Acta SS* Aug. t. 1 (Antwerpen, 1733), p. 19.

solche, die auch inhaltlich einen gewissen Reiz des Neuen für die Leser ausüben konnten. Für die *literarische Charakteristik der römischen Passionen* ist es vielleicht zweckmäßig, nicht von den unmittelbaren Vorlagen Hrotsvits, sondern von bekannten Martyrerstoffen auszugehen: Sebastian und Laurentius.

Die Sebastianspassion¹⁶ ist in romanhafter Breite angelegt. Sie beginnt und endet mit Sebastian, dem Hauptmann der kaiserlichen Leibgarde. Mit der Geschichte dieses prominenten Christen verknüpft der Autor die Erzählung von vielen genannten und noch mehr ungenannten Römern unter den Kaisern Diokletian und Maximian. 30 Personen werden namentlich genannt und treten auf, fast 1500 Personen erscheinen als Statisten. Die Passio spielt im wesentlichen auf zwei Schauplätzen: in einem riesigen Kerker und dem Präfektenpalast. Die Erzählung ist weitgehend nach Art von Auftritten gegliedert, etwa der Art: Zwei Christen im Kerker. Erster Auftritt: die Freunde, zweiter Auftritt: die Mutter, dritter: der alte Vater, vierter: die Gattinnen; dann, da die Männer schwankend werden, greift Sebastian ein, hält eine große Rede über die Vergänglichkeit des Lebens; Lichterscheinungen, Engel, Wunderheilungen und Bekehrungen folgen einander. Der Papst kommt und tauft alles, was im Gefängnis ist, Gefangene und Aufseher. Über die Gefängniswärter greift die Bekehrungsbewegung auf die Stadt über, der Erzähler führt bis in den Präfektenpalast. Dann aber fallen die Helden nach und nach der Verfolgung zum Opfer. Sebastian wird als Christ erkannt. Diokletian gibt ihn seinen Bogenschützen als lebendige Zielscheibe, und sie bedecken ihn mit Pfeilen, 'daß er mit Pfeilschüssen gespickt war wie ein struppiger Igel' (c. 85). Sebastian übersteht aber dieses Martyrium, stellt sich wiedergenesen auf dem Palatin dem Kaiser in den Weg und wird im Hippodrom zu Tode geknüpelt. An einem Pflock der Cloaca maxima hängend wird der Leib des Martyrers von einer frommen Frau gefunden und an der Via Appia nahe dem Apostelmartyrium begraben.

Der Leser fühlt sich angesichts der Massen und Aktionen wie auf eine Freilichtbühne oder in eine Arena versetzt. Das hat der Autor wohl auch beabsichtigt. Er nennt die Folge der ersten Auftritte (*amici, mater, pater, uxores*) selbst ein *spectaculum* und beschwört ein krasses Bild aus der Arena. Wer auf die Wonnen dieser Welt setzt, sagt Sebastian in seiner großen Rede, verhält sich wie die Gladiatoren¹⁷,

¹⁶ *Acta SS Ian. t. 2* (Antwerpen, 1643), p. 265-278.

¹⁷ *Passio S. Sebastiani*, c. 20, *Acta SS Ian. t. 2*, p. 268.

... qui considerant unius anni delicias et non considerant, qui fructus ex ipsis deliciis oriatur. Et illi cruciantur ictibus gladiatorum vel alterna caede interna viscerum scisso ventris tegmine in conspectu proferunt populorum, ut pinguedo, quam inconsulta sagina contulerat, offeratur diabolo devoranda.

‘Sie denken an die Lüste eines einzigen Jahres und nicht an die Frucht, die aus diesen Lüsten entsteht. Und dann werden sie gepeinigt von Schwerthieben, hauen sich gegenseitig die Bauchdecke auf und zeigen den Zuschauern ihre inneren Eingeweide, daß das Fett, das sie sich unbesonnen angemästet haben, dem Teufel zum Fraß angeboten werde’.

Das ist noch ein Stück christlicher Polemik gegen die Gladiatorenspiele, die im altrömischen Leben eine so große Rolle gespielt hatten. Die Phantasie der Leser, für die der Autor die *Passio S. Sebastiani* schrieb, muß von solchen Szenen noch gewußt und ähnlich Spektakuläres gesucht haben. Den Hunger nach Opfer, Sensation und Blut sollte in der christlichen Ära die Martyrrepassion stillen. Der bühnenartige Aufzug von Heroen, Massen, Grausamkeit und Wunder ist das typische Martyrerdokument der Spätantike geworden.

Was die Wirklichkeit nicht mehr brachte, wurde ersetzt durch die sensationell gemachte *Passio*, die als Leseerlebnis einen bescheidenen Ersatz für die Arena bot. Ein Kennzeichen dieser *Passio* und ihrer Verwandten ist *das in ihr steckende Theater*, ihre dramatische Technik. Ist es ein Zufall, daß Levin Brecht, der Schöpfer des geistlichen Theaters der Gegenreformation, die Sebastianspassion ediert hat¹⁸? Brecht, der mit seinem in Löwen 1549 erstmals gespielten *Euripus* einen durchschlagenden Theatererfolg erzielte¹⁹, suchte in den Heiligenleben Stoffe, die der militanten Auffassung von Kunst und Poesie des Franziskaners entsprachen und seiner Tendenz entgegenkamen, an Stelle der Löwener “studia humaniora” in radikaler und ausschließlicher Weise das “studium pietatis” zu setzen²⁰. Ob sein Theaterblut nicht auch durch die verdeckte dramatische Struktur von Stoffen wie der Sebastianspassion angezogen wurde?

Ähnlich strukturelle Beobachtungen lassen sich bei anderen römischen Passionen der Zeit beobachten. Die Laurentiuspassion²¹, die wesentlich älter als die Sebastianspassion ist und wohl noch ins IV. Jahrhundert

¹⁸ Livinus Brechtus, *Memorabilis historia* (Löwen, 1551), [Leuven, Universiteitsbibliotheek Res. 5A 7019].

¹⁹ Ed. F. Rädle, *Lateinische Ordensdramen des XVI. Jahrhunderts* (Berlin-New York, 1979), p. 1-293.

²⁰ Id., ‘Aus der Frühzeit des Jesuitentheaters’, *Daphnis*, 7 (1978), p. 403-462, hier p. 420.

²¹ *Passio S. Laurentii*, ed. B. Mombritius, *Sanctuarium* t. 2 (Paris, 1910), p. 92-95.

gehört, zeigt, daß das theatralische Muster der Passio sehr früh da war. Reines Theater ist die berühmte Erzählung von der Suche nach den Schätzen der römischen Kirche. Der Diakon Laurentius soll sie herausgeben. Er erbittet sich einige Tage Aufschub und verspricht, die *thesauros* beizubringen. Er sammelt die Blinden, Lahmen, Schwachen und Armen und verbirgt sie. Zum festgesetzten Termin erscheint er mit dieser Schar im Palast und präsentiert sie²²:

Ecce isti sunt thesauri aeterni, qui numquam minuuntur sed crescunt ...!

(‘Siehe, das sind die ewigen Schätze, die niemals schwinden und immer wachsen ...!’)

Sein unerhört grausames Martyrium ist durch ein Dictum berühmt geworden. Nachdem alle ausgesuchten Foltern ihm nichts anhaben können, läßt ihn Decius aufs ‘eiserne Bett’ legen, einen Rost, unter dem ein Kohlenfeuer brennt. Laurentius hebt die Augen auf zum Kaiser und sagt²³:

Ecce, miser, assasti tibi partem unam, regira aliam et manduca!

(‘Schau, Elender, eine Seite ist schon für dich gebraten, dreh’ um und iß!’) Die kaum mehr zu überbietende Drastik dieser kannibalischen Szene hat der Spätantike sehr gefallen. Prudentius hat Laurentius im zweiten Gedicht seines *Peristephanon* gefeiert. Bei ihm werden die miserablen *thesauri* der römischen Kirche nicht in den Palast geführt, sondern wie in einem Bühnenbild aufgebaut, zu dessen Besichtigung der schalkhafte Diakon den Präфекten einlädt (v.173-176):

*“Videbis ingens atrium
fulgere vasis aureis
et per patentes porticus
structos talentis ordines”.*

(‘Du wirst ein gewaltiges Atrium / von goldenen Gefäßen blitzen sehen / und durch die offenen Bogen / die Talente geordnet aufgebaut’). Der erwartungsfroh hinzutretende Präфекt erschrickt zutiefst beim Anblick der von Laurentius aufgebauten Szene von Elendsgestalten, erholt sich aber während einer langen Rede des Laurentius und beginnt, den Regisseur der Komödie zu beschimpfen (v.317-320):

*“Impune tantas, furcifer,
strophas cavillo mimico
te nexuisse existimas,
dum scurra saltas fabulam”?*

²² *Ib.*, p. 93.

²³ *Ib.*, p. 95.

(‘Galgenstrick, glaubst du, daß du ungestraft / mit einer Pantomime / mich überlisten kannst, / wie ein Komödiant, der seine Posen reißt?’).

Sogleich kommt es zum Martyrium auf dem Rost, von wo der Diakon *ludibundus* den Präfecten einlädt, zu versuchen, ob sein Fleisch roh oder gebraten besser schmecke (v.406-408):

*tunc ille “Coctum est, devora,
et experimentum cape
sit crudum an assum suavius”!*

Ambrosius fühlte sich durch eine andere Szene der Laurentiuspassion ans Theater erinnert. Die Geschichte des Laurentius wird wie die Sebastians in einem größeren Zusammenhang erzählt, in einem der typisch römischen Passionszyklen. Dem Martyrium des Laurentius geht dasjenige des Papstes Xystus (Sixtus II., um 256-258) voraus. Die Passio schildert in bewegtem Gespräch den Abschied des Bischofs von seinem Diakon²⁴:

< Laurentius > : “*Quo progredieris sine filio, pater? Quo, sancte sacerdos, sine diacono properas? ...*” < Xystus > : “*Non ego te, fili, desero nec derelinquo, sed maiora tibi debentur certamina. Nos quasi senes levioris pugnae cursum recepimus; te quasi iuvenem manet gloriosior de tyranno triumphus. Post venies; flere desiste, post triduum me sequens ...*”.

< Laurentius > : ‘Wohin gehst du, Vater, ohne den Sohn? Wohin eilst du, heiliger Bischof, ohne Diakon? ...’ < Xystus > : ‘Ich lasse dich nicht zurück, mein Sohn, und nicht im Stich. Vielmehr stehen dir größere Wettkämpfe bevor. Wir erhalten als Greise den Gang eines leichteren Kampfes; auf dich als jungen Mann wartet ein glorreicherer Triumph über den Tyrannen. Dann kommst du; höre zu weinen auf, nach drei Tagen wirst du mir folgen ...’.

Ambrosius erinnert an dieser Stelle daran, daß es Szenenapplaus gab, wenn im Theater Pylades sich für Orest ausgab, Orest darauf beharrte, daß er Orest sei, ‘jener, damit er für Orest getötet würde, Orest, damit er nicht zulasse, daß Pylades an seiner Stelle getötet würde’²⁵. Dies ist ein Beleg dafür, daß der dramatische Gehalt der römischen Passio unmittelbar als solcher verstanden wurde. Spätestens im Barock sind aus diesen Stoffen tatsächlich Theaterstücke gemacht worden²⁶.

²⁴ Mombritius, *Sanctuarium* t. 2, p. 649 sq.

²⁵ Ambrosius, *De officiis ministrorum* I 41, ed. J. G. Krabinger (Tübingen, 1857), p. 104. (Migne PL 16, 1845, col. 85).

²⁶ Man vergleiche die Kölner Aufführung eines Laurentiusdramas von 1581, deren Bühne rekonstruiert ist bei W. Flemming, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge* (Berlin, 1923), p. xvi.

Absichtlich wurden nicht die unmittelbaren Vorlagen Hrotsvits analysiert, sondern repräsentative Beispiele für die römischen Passionen. Diese Passionen gehörten zum Kernbestand des frühmittelalterlichen Passionalen; aus einem solchen Passionalen hat Hrotsvit ihre Dramenstoffe geschöpft. Es ging darum zu zeigen, daß die Texte des Passionalen und insbesondere ihr römischer Kern eine latente dramatische Struktur haben. Das läßt sich auch ganz äußerlich feststellen, indem man der äußerlichsten Definition von Drama folgt, die da heißt 'Dialog ohne verbindenden Text'²⁷, und den Grad der Dialogisierung der römischen Passionen feststellt. Die Sebastianspassion ist zu 57%, die Laurentiuspassion zu 49% in direkter Rede geschrieben. Die beiden Teile aus dem Johannes- und Pauluszyklus, die Hrotsvit zum 'Gallicanus' umgestaltet hat, sind zu 54%, die Vorlage zum 'Dulcitius' zu 42%, die zur 'Sapientia' zu 57% schon in der Vorlage in direkter Rede geschrieben²⁸.

Thesenartig zusammengefaßt ergeben sich folgende Gesichtspunkte zu den Dramen Hrotsvits:

- Hrotsvit schöpft ihre Vorlagen für die Dramen aus den bekanntesten biographischen Sammelwerken der frühmittelalterlichen Bibliotheken: Passionale, Vitas patrum, Passiones apostolorum.
- Ihre Vorlagen sind schon weitgehend dialogisiert.
- Ihre literaturgeschichtliche Bedeutung als dramatische Schriftstellerin besteht darin, daß sie die latente Inszenierung spätantiker Texte erkannt und als erste solche Texte konsequent in den dialogischen Stil umgesetzt hat.
- Ihre Einzigartigkeit besteht darin, daß sie als Vorbild der Dialogführung und dramatischen Raffung nicht hagiographische oder didaktische Dialoge gewählt hat, sondern Terenz, und
- ihr Genie darin, daß sie in ihrem schulmäßig als Lesedrama zu verstehenden Werk durchaus theaterfähig und theaterwirksam geschrieben hat.

²⁷ Die für das Mittelalter maßgebende Formulierung findet sich bei Servius: 'Novimus autem tres characteres hos esse dicendi: unum in quo tantum poeta loquitur, ut est in tribus libris georgicorum; alium dramaticum, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis; tertium, mixtum, ut est in Aeneide...': *Commentum in Vergilii Bucolica* III 1, ed. G. Thilo, *Servii Grammatici... Commentarii* t. 3/1 (Leipzig, 1887), p. 29. Daraus stammt die Definition von *character dramaticus* bei Isidor, *Etymologiae* VIII 7, 11 (Freundlicher Hinweis von Prof. Dr. G. Tournoy).

²⁸ Zählung nach den oben Anm. 9 sqq. genannten Ausgaben.

Zum Schluß soll noch die theatralischste aller römischen Martyrpassionen zu Wort kommen, die *Passio S. Genesii*. Auch diesen Text hat Hrotsvit nicht bearbeitet, so wenig wie die Sebastians- und Laurentiuspassion. Es ist aber gut möglich, daß sie ihn gekannt hat²⁹.

Es gab in Rom einen Gaukler namens Genesius³⁰, der auf dem Podest stand und sang und der alles nachmachte, was so vorkam (*et rerum humanarum erat imitator*). Eines Tages, als im Theater unter seinen Zuschauern der Kaiser Diokletian war, von dem Genesius wußte, daß ihm die Christen herzlich verhaßt waren, beschloß er, dem Kaiser zu Gefallen den Christen zu spielen. Er mimte, er sei krank und wolle die Taufe empfangen. 'Ihr Lieben, mir ist so schwer, ich will, daß mir leichter wird'. (*Eia nostri, gravem me sentio, levem me fieri volo*). Die anderen auf der Bühne antworten dem Possenreißer: 'Wie sollen wir dich leichter machen, wenn du schwer bist? Sind wir vielleicht Zimmerleute und sollen wir dich unter den Hobel legen'? (*Quomodo te levem facimus, si gravis es? Numquid nos fabri sumus et ad runcinam te missuri sumus*)? Der erste Lacherfolg (*Haec verba exhibuerunt populo risum*). Dann wieder Genesius: 'Ihr Dummköpfe, ich will als Christ sterben' (*Vesani, christianus desidero mori*). 'Warum'? (*Quare*)? 'Damit ich an jenem Tage wie ein entlaufener Sklave bei Gott gefunden werde' (*Ut in illa die veluti fugitivus in deo inveniar*). Ein Priester und ein Exorzist treten auf und setzen sich ans Bett des Gauklers und reden salbungsvoll: 'Was hast du nach uns geschickt, unser Sohn'? (*Quid ad nos misisti, filiole*)? 'Weil ich die Gnade Christi empfangen will, damit ich durch sie wiedergeboren und befreit werde vom Unglück meiner Verderbnis' (*Quia accipere cupio gratiam Christi, per quam renatus liberer a ruina iniquitatum mearum*). Und bei diesen Worten ist es dem Schauspieler plötzlich ernst. Der Narr, der Gott verspottet, wird ein gotterkennender Narr. Scherz wird Ernst, Schein wird Sein, Theater Wirklichkeit: Genesius glaubt, und während alle meinen, auf der Bühne vollziehe sich eine Verhöhnung der Christenmy-

²⁹ Goetting, *Germania Sacra* NF VII 1 (wie Anm. 7), p. 75, hält Gandersheimer Herkunft für möglich bei dem Legendenfragment 404.8.4 (1) Novi der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, das die Passionen der beiden Genesii, des von Rom und des von Arles, vereinigt, cf. H. Butzmann, *Die mittelalterlichen Handschriften der Gruppen Extravagantes, Novi und Novissimi* [der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel] (Frankfurt, 1972), p. 296 sq.

³⁰ *Passio S. Genesii ex mimo martyris*, ed. Th. Ruinart, *Acta martyrum* (Neuausgabe Regensburg, 1859), p. 312 sq. Neue kritische Ausgabe des lateinischen Textes von W. Weismann, 'Die "Passio Genesii mimi" (BHL 3320)', *Mittelaltersches Jahrbuch*, 12 (1977), 22-43. Der Jesuit Jakob Bidermann hat um 1615 ein Drama aus diesem Stoff gestaltet: *Philemon martyr*. Zweisprachige Ausgabe von M. Wehrli (Köln-Olten, 1960).

sterien, empfängt Genesius tatsächlich die Taufe. Der Gaukler zieht das weiße Taufgewand an, die Soldaten kommen und nehmen ihn fest *vehuti per ludum*. Das ist alles noch Spiel und Regie, aber für den Gaukler ist es schon Wirklichkeit geworden. Gleich wird das Theater auch für die anderen Realität, denn der auf der Bühne Getaufte hält eine Rede, in der er den Kaiser und das Publikum einlädt, auch Christen zu werden. Da hat für den Kaiser der Spaß ein Ende, die Katastrophe wird unausweichlich, und Genesius kommt wirklich wie ein 'entlaufener Sklave' (*fugitivus*) ums Leben. Das ist in der lateinischen Passionsliteratur der Spätantike derjenige Text, in dem das Theater am verblüffendsten, unmittelbarsten und eindeutigsten vorkommt.

Universität Heidelberg

SANDRO STICCA

SACRED DRAMA AND TRAGIC REALISM
IN HROTSWITHA'S *PAPHNUTIUS*

Within the mainstream of tenth-century civilization, Hrotswitha of Gandersheim deservedly occupies center stage by virtue of her being the earliest and most learned medieval poetess, the first dramatist after the fall of the ancient classical stage, and the first love poet of the Latin Middle Ages. Hrotswitha's artistic activity, which occurred during the second half of the tenth century, developed in the cultural and intellectual milieu associated with the duchy of Saxony, in which territory was located the Benedictine Abbey of Gandersheim, the cloister where Hrotswitha received her early religious and cultural education.

The monastery—the history of which Hrotswitha later recorded in her historical poem *Primordia Coenobii Gandeshemensis*—was founded toward the middle of the ninth century (852) by Duke Liudolf of Saxony and his wife Oda and consecrated on All Saints' Day in 881. Duke Liudolf's eldest daughter, Hathmoda, became the first Abbess at Gandersheim followed by her sisters Gerberga and Christine and for the next two hundred and fifty years the majority of the abbesses were drawn from the Saxon royal house.

The manuscript—Emmeran-Munich Codex—containing all the extant works of Hrotswitha with the exception of the *Primordia Coenobii Gandeshemensis* was found in the monastery of St. Emmeran at Regensburg in 1493 by Conrad Celtes, the fifteenth-century humanist who published it in 1501¹. The manuscript which paleographical evidence indicates it was written between the late tenth and early eleventh century is composed in Latin; Hrotswitha's literary works as contained in it can be divided into three groups: 1) eight sacred legends or poems in leonine hexameters, 2) six dramas followed by a poem of thirty-five lines

¹ On the subject see variously Charles Magnin, *Théâtre de Hrotsvitha* (Paris, 1845), pp. xxviii-xxix; Edwin Zeydel, 'The Authenticity of Hrotswitha's Works', *Modern Language Notes*, 61 (1946), 5-55; Paulus de Winterfeld, *Hrotsvithae Opera* (Berolini, editio nova, MCMLXV), pp. iv-v; Sister Marguerite Butler, *Hrotswitha: The Theatricality of Her Plays* (New York, 1960), pp. 14-19; Kurt Kronenberg, *Roswitha von Gandersheim. Leben und Werk* (Bad Gandersheim, 1962), pp. 48-52. All citations of Hrotswitha's works will be taken from De Winterfeld's edition.

on a 'Vision of St. John' and 3) two historical poems in heroic verse, the *Gesta Ottonis*. In this group should also be included, by virtue of its historical content, Hrotswitha's *Primordia Coenobii Gandeshemensis* which is not included in Munich Clm 14485.

Hrotswitha's six dramas, *Gallicanus*, *Dulcinius*, *Calimachus*, *Abraham*, *Paphnutius*, and *Sapientia* constitute her most important and original literary production. Hrotswitha came rather late to the composition of dramatic poetry², sometime after the year 962, when she had already shown an effective creative talent in the writing of nine legends patterned after hagiographical accounts. The initial impetus toward the dramatization of this very same material was provided by the comedies of Terence but within the narrow limits of tenth-century *aemulatio* and *imitatio*. Hrotswitha's knowledge of Terence and the dramatic possibilities inherent in her plays have caused certain scholars³ to consider her as the germinal point of the revival, in the tenth century, of the Latin theater. This assertion has been fundamentally predicated on the consideration that her dramatic work constitutes primarily the confluence of two main streams: the *mimetic* tradition, surviving from the disintegration of the Roman Empire and possessing within definite limitations an histrionic sensibility and the *classical* tradition established on recollection of the works of Plautus, Seneca and Terence. A brief assessment of medieval dramatic forms, traditional or contemporary, will provide a better understanding of the dramatic milieu within which Hrotswitha articulated her plays. Although, unquestionably, Hrotswitha affirms that she is trying to imitate Terence, it is obvious that what attracts her is his *dulcedo sermonis* and *elegantia*, grace of idiom and refinement⁴. Significantly enough, the material of her stories is morally different from that of Terence; it is drawn from the annals of the Christian faith. The preface to her plays reveals her motivation:

² Burt Nagel, 'The Drama of Hrotsvit von Gandersheim', in *The Medieval Drama and Its Claudelian Revival* (Washington, 1957), p. 189.

³ Filippo Ermini, 'Hrotsvita', in *Medio evo latino* (Modena, 1938), p. 178; Ettore Paratore, *Storia del teatro latino* (Milano, 1957), p. 189.

⁴ Cornelia C. Coulter, 'The "Terentian" Comedies of a Tenth-Century Nun', *The Classical Journal*, 24 (1928-29), shows that Hrotswitha's connections with Terence are extremely few and states, p. 528, that 'the one outstanding similarity is that in both authors a story is developed by means of a dialogue'. Giorgio Brugnoli in 'Note di filologia medievale', *Rivista di Cultura Classica e Medievale*, Anno 3, n. 1 (1961), 116, remarks that 'la stessa imitazione di Rosvita, lo sforzo più notevole di un adeguamento ad una tecnica narrativa verificatosi prima del Mille, ci richiama a Terenzio soltanto per la dolcezza dello stile e la sua autorità nelle *artes dictandi*'. See also Helene Homeyer, 'Imitatio und aemulatio im Werk der Hrotswitha von Gandersheim', *Studi Medievali*, 9 (1968), 977.

Plures inveniuntur catholici, cuius nos penitus expurgare nequimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis gentilium vanitatem librorum utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. Sunt etiam alii, sacris inhaerentes paginis, qui licet alia gentilium spernant, Terrentii tamen fragmenta frequentius lectitant, et, dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur. Unde ego, Clamor Validus Gandeshemensis, non recusavi illum imitari dictando, dum alii colunt legendo, quo eodem dictationis genere, quo turpia lascivarum incesta feminarum recitabantur, laudabilis sacrarum castimonia virginum iuxta mei facultatem ingenioli celebraretur⁵.

It is evident from this passage that Hrotswitha's intention was to provide an edifying version of Terence's immoral comedies. The conceptual difference is explicitly manifested through the antithesis that she establishes between the 'gentilium vanitatem librorum' and the 'utilitati ... sacrarum scripturarum'. Thus, the contrast between the 'vanitas' of pagan literature and the 'utilitas' of Christian works constitutes the fundamental structural principle guiding Hrotswitha's dramatic production⁶. As to the existence of a potential dramatic milieu established on recollection of the works of Plautus, Terence and Seneca, it is significant that little is recorded of the three Latin dramatic authors who survived in the Middle Ages⁷. Of Plautus' twenty plays, only eight seem to have been generally known. Most often though, he is mentioned for the *flores* of his *eloquentia*⁸, and after the eleventh century as the alleged author of the

⁵ De Winterfeld, p. 106.

⁶ Ezio Franceschini, 'Per una revisione del teatro latino di Rosvita', *Rivista Italiana del Dramma*, I (1938), 308; Hugo Kuhn, in *Dichtung und Welt im Mittelalter* (Stuttgart, 1959), p. 100, indicates that Hrotswitha's purpose 'ist eine Widerlegung des Terenz, ein christlicher Sieg über ihn auf seinem eigenen Felde'; Karl Langosch, *Profile des Lateinischen Mittelalters* (Darmstadt, 1967), p. 210, states, in the wake of Paul de Winterfeld, that Hrotswitha 'hatte eben "Theaterblut, aber keine Theaterkenntnis"'; Erich Michalka points out in *Studien über Intention und Gestaltung in den dramatischen Werken Hrotsvits von Gandersheim* (Freudenthal, 1968), p. 48, that 'Die Dramen Hrotsvits sind, was ihre Konzeption angeht, als Gegenstücke zu den Komödien des Terenz angelegt. Stilistisch möchte sie seinem Vorbild folgen, inhaltlich sind sie jedoch genau das Gegenteil. Unterschied zu ... besteht darin, dass nun die weiblichen Figuren nicht mehr Bühlerinnen, sondern Christinnen sind, die sich gegen alle Versuchungen behaupten'; Joachim Suchomski, in his *Delectatio und Utilitas, Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur* (Bern-München, 1975), p. 83, states that 'Terenz ein besonders bevorzugter und vielgelesener Autor war und dass seine *utilitas* in der sprachlich-stilistischen Vorbildlichkeit erblickt wurde'.

⁷ W. Cloetta, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (Halle, 1890; reprinted Leipzig 1976), p. 14; Grace Frank, *The Medieval French Drama* (Oxford, 1954; reprinted 1960), pp. 5-6.

⁸ F. Gabotto, *Appunti sulla fortuna di alcuni autori romani del medio evo* (Verona, 1891), p. 13 and foll; Max Manitius, 'Beiträge zur Geschichte des Ovidius und anderer römischer Schriftsteller im Mittelalter', *Philologus*, Suppl. 7 (1899), 758.

Querulus. Seneca, too, and his ten tragedies are hardly referred to before the thirteenth century⁹. Terence appears to be the best known and the most widely mentioned and imitated in the many *florilegia* but only as an *auctor*, a master of style and clarity¹⁰. There is, however, no dramatic concept connected with these authors in the Middle Ages¹¹; with the absence of the notion of dramatic representation Plautus and Terence were treated as *Lesedramen*¹² and read just as Virgil, Horace, Ovid and Juvenal were. Particularly in the tenth century, the Western world had no understanding of an acted classical drama¹³; the existence of a dramatic milieu as early as the tenth century would not, however, solve the problem of Hrotswitha's plays, for it is apparent they were intended for recitation, declamation, or private reading and not for actual production¹⁴. In addition, there is no mention in her writings of such terms as

⁹ Cloetta, *Beiträge*, p. 14; Giorgio Brugnoli, 'La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medioevali', in *Atti della Accademia nazionale dei Lincei*, Anno CCCLIV (Roma, 1957), *Memorie, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, ser. VIII, vol. VIII, fasc. 3, 201-85; G. Brugnoli, 'Le tragedie di Seneca nei Florilegi medioevali', *Studi Medievali*, ser. 3, I (1960), 138-52 (p. 138); Ezio Franceschini, 'Glosse de commenti medievali a Seneca tragico' in his *Studi e note di filologia latina medioevale* (Milano, 1938), 1-105 (pp. 1-19).

¹⁰ H. Dziatko, 'Zu Terentius im Mittelalter', *Jahrbücher für class. Philologie*, (1894), 465-77; G. Pacetto, *La fortuna di Terenzio nel medio evo e nel rinascimento* (Catania, 1918); James Stuart Beddie, 'The Ancient Classics in the Mediaeval Libraries', *Speculum*, 5 (1930), 8; Ezio Franceschini, *Teatro latino medioevale* (Milano, 1960), pp. 14-15.

¹¹ Franceschini, *Teatro*, p. 15.

¹² Marianne Kesting, *Das Epische Theater* (Stuttgart, 1969), p. 25; Ezio Franceschini, 'Il teatro post-carolingio', in *I Problemi comuni dell'Europa post-carolingia* (Spoleto, 1955), p. 311.

¹³ Karl Young, *The Drama of the Medieval Church* (Oxford, 1962 edition), I, 2; Grace Frank, 'Introduction to a Study of the Medieval French Drama', in *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown* (New York, 1940), pp. 62-4; Franceschini, *Il teatro post-carolingio*, p. 305.

¹⁴ Max Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 3 vols. (München, 1911-1931), III, 1041; George R. Coffman, 'A New Approach to Medieval Latin Drama', *Modern Philology*, 22 (1924-25), 263; Hans Knudsen, *Deutsche Theater-Geschichte* (Stuttgart, 1959), writes, p. 11, concerning Hrotswitha's plays, 'Mit dem Theater hat das nichts zu tun'; Wolfgang Michael, *Das Deutsche Drama des Mittelalters* (Berlin, 1971), states, p. 2, that 'die Komödien der Hrotsvitha waren nicht als Bühnenwerke gemeint'; see also his 'Das deutsche Drama und Theater vor der Reformation. Ein Forschungsbericht', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47 (1973) where he remarks, p. 20, that Hrotswitha's 'Abhängigkeit von Terenz ist rein literarisch, nicht dramatisch, nicht theatermässig'; see also Gustavo Vinay, 'Rosvita: Una canonichessa ancora da scoprire', in his *Alto Medioevo Latino* (Napoli, 1978), 483-554 (p. 532); in his book *Von Hrotsvit bis Folz und Gengenbach* (Berlin, 1975), David Brett-Evans writes on the subject, p. 19: 'Die Frage, ob ihre Stücke aufführbar sind, braucht also nicht näher erörtert zu werden. Für den Literaturhistoriker bleibt dennoch eine weitere Frage: Waren sie von Hrotsvit selber als Bühnenwerke gedacht? Trotz allem, was

comoedia and *tragoedia* and she fails to mention *drama* in describing the works of Terence. All in all, what can be safely observed about her stagecraft is the existence of a dramatic potential in her plays, which exhibit characteristic expressive capacities and a general sense of theatricality¹⁵.

As to the dramatic tradition established by the mimes, the prevalent opinion today is that they had no influence on Hrotswitha's plays and cannot serve as ties between the classical theater and that of the Middle Ages.

Theoretically, in this context, the affirmations made, in 1960, by Franceschini in his *Teatro latino medievale* remain still valid. After having observed that profane theater, in the classic and aulic sense of the word does not exist in the Latin Middle Ages, Franceschini declares that since the classical authors of the ancient theater were read and not performed at that time, the mime is the only expression of the ancient classical theater to survive in the Middle Ages: 'il mimo, cioè lo spettacolo buffonesco'¹⁶. Franceschini, moreover, denies the contribution of these mimic spectacles toward the development of the medieval religious drama¹⁷. His affirmations run contrary to the research of scholars such as Reich, Nicoll, Reinhardt, Borchardt, Hunnigher,

hierüber geschrieben worden ist, gibt es keine zwingenden Gründe für die Annahme, dass sie zu Hrotsvits Zeiten je aufgeführt wurden oder dass die Dichterin gar an die Möglichkeit einer Aufführung dachte. Alles in allem scheint es viel wahrscheinlicher, dass sie mit direkter Rede und Gegenrede als Erzählform experimentieren wollte — nach wie vor zur Erbauung und Unterhaltung von gelehrten Klosterbrüdern und -schwestern, die gewohnt waren, die Schriftsteller der Antike zu lesen. Aus dieser Perspektive gesehen, galten die "Dramen" wohl als Fortsetzung ihrer ersten Legendensammlung. Dass diese Stücke den Insassen des Gandersheimer Stiftes gelegentlich vorgelesen wurden, ist durchaus möglich. Davon abgesehen aber blieben sie Lesedramen für den Einzelnen, ähnlich wie die Komödien des Terenz von Hrotsvit und ihren Zeitgenossen als Lesedichtung empfunden wurden'. In his recent book on *Il 'teatro' di Rosvita* (Genova, 1979), Ferruccio Bertini states, pp. 84-5, that in Hrotswitha's preface to Book II 'mentre non si riscontra la benchè minima allusione ad eventuali rappresentazioni, alcuni vocaboli, come *lectitant* e *legendo*, rivelano chiaramente che nel secolo X le commedie di Terenzio erano destinate alla lettura; perciò alla lettura e all'ascolto (*auditu*) dovevano essere destinati anche i drammi di Rosvita, su quelle modellati in funzione di antidoto'.

¹⁵ Butler, *Hrotswitha*, refers, p. 184, to the 'potentiality for performance' present in her plays; William Tydeman, *The Theater in the Middle Ages* (Cambridge, 1978), p. 28; Massimo Oldoni, 'Tecniche di scena e comportamenti narrativi nel teatro profano medio-latino (secc. IX-XII)', in *Il contributo dei Giullari alla drammaturgia italiana delle origini* (Città di Castello, 1978), speaks of Hrotswitha's theater, p. 40, as 'un teatro, non sempre teatrabile'.

¹⁶ Franceschini, *Teatro latino medievale*, pp. 15-17.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

Viscardi, Wickham, Tydeman¹⁸ and others who have strongly posited the persistence of a secular histrionic tradition in the Middle Ages represented by the mimes. The affirmations made by Franceschini on the scarce contribution of the *mimi* toward the development of the medieval religious drama are today shared by the majority of modern critics on the history of the theater and find their justification in the uninterrupted dramatic continuity that the medieval religious theater chronologically exhibits in Europe from the tenth to the fifteenth centuries.

To be sure, the presence of the *mimi* is chronologically attested in the Middle Ages through authentic testimony of writers from the sixth to the fourteenth century and particularly through the anathemas pronounced against them by the Church¹⁹. These *mimi* are variously referred to as *scenici*, *mimi*, *histriones*, *lusores*, *scurrae*, *thymelici*, *comici*, *joculatores* and it is difficult to establish a rigorous distinction among them. The most authoritative sources for the most ancient documentation of the survival of the *mimi* can be found in two works of the seventh century: the information contained in Isidore's *Etymologiae*²⁰ and that found in the execrations of the council of Trullo (692) against the obscenities and degenerations of the pantomime. The validity of Isidore's descriptions of the mimes is questionable, however; indeed, it would be misleading to use his evidence as a *post hoc ergo propter hoc* argument, for he is describing past practices and when he speaks of the *mimi* he means mimicry, not play acting. Modern scholarship, too, has given evidence that 'the information on representation by comedians and tragedians, *histriones* and *mimi*, transmitted by Isidore of Seville in the *Etymologiae* (XVIII, 42-51) was bare and limited, at second hand, chiefly from late sources of the empire when formal drama was already dead; errors in understanding the ancient drama accumulated in later tradition'²¹. A

¹⁸ Herman Reich, *Der Mimus* (Berlin, 1903); Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles* (New York, 1931), p. 146; Heinz Reinhardt, 'Über den Ursprung des Dramas', *Die Pforte*, 3 (1951-52), 339; Hans Heinrich Borchardt, 'Geschichte des Deutschen Theaters', in Wolfgang Stammer's *Deutsche Philologie im Aufriss*, III (Berlin, 1957), cols. 418-20; Benjamin Hunnigher, *The Origin of the Theater* (New York, 1961), p. 76; Antonio Viscardi, *Le letterature d'Oc e d'Oil* (Milano, 1967), writes, p. 59, that 'la giulleria medievale è l'erede e la continuatrice della mimica e dell'istrionismo romani'; Glynne Wickham, *The Medieval Theatre* (New York, 1974), p. 22; William Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages*, p. 26.

¹⁹ Chiara Frugoni, 'La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo', in *Il contributo dei Giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, pp. 113-134.

²⁰ W. M. Lindsay, ed. *Isidori Etymologiae*, 2 vols. (Oxonii, 1911), II, Bks. XVIII, XLIX.

²¹ Mary H. Marshall, 'Boethius' Definition of *Persona* and Mediaeval Understanding of the Roman Theater', *Speculum*, 25 (1950), 471-82 (p. 471).

common mistake, moreover, by modern scholars has been their unwillingness to distinguish between traditional dramatic modes and contemporary theatrical conditions²².

It is now generally agreed that the performance of the mimes differed considerably from the modern theatrical production. Already during the Empire the old *histrion* (actor) had been supplanted by the *pantomimus*, and by the fifth and sixth centuries they came to be associated with the *mimus*, and the *ioculator*, whose repertory consisted of a facile and clever imitation of human customs and lewd scenes in which panderers, prostitutes, and adulterers were portrayed²³. Such, too, appears to be the medieval application of these terms, as indicated in Papias': 'Mimus ... idest ioculator et proprie rerum humanarum imitator sicut olim erant in recitatione comediarum quia, quod verbo recitator dicebat, mimi motu corporis exprimebant'²⁴ and Isidore's 'Histriones sunt qui muliebri indumento gestus impudicarum feminarum exprimebant, hi autem saltando etiam historias et res gestas exprimebant'²⁵. Concerned in his work with transmitted knowledge and its sources, Isidore is here referring to past practices as evidenced by the tense used. To be sure he must have known contemporary *mimi* and *histriones* who gave imitation of 'human things' or stories²⁶. A more complete delineation of the mimes' inferior modes of performance is found in the tenth century in one of the *Sermones* of Attone bishop of Vercelli:

Non laetantur in theatris, ut scenici; non in epithalamiis et cantilenis, ut

²² D. Bigongiari, 'Were There Theaters in the Twelfth and Thirteenth Centuries?', *Romanic Review*, 37 (1946), 202-06.

²³ Philip Schuyler Allen, *The Romanesque Lyric* (Chapel Hill, 1928), p. 265; Franceschini, *Teatro*, p. 17; Paratore, pp. 21-3. The mimes' scurrility was known to the Roman poets (Mart. III, 86, *non sunt haec mimis improbiore*; Ovid. *Trist.* 2, 497, *mimos obscena iocantes*); Harding Craig, *English Religious Drama* (Oxford, 1954), p. 24. On the origin, development, and lascivious character of the *ioculator* see Jean Leclercq, "'Ioculator et saltator'. S. Bernard et l'image du jongleur dans les manuscrits", in *Translatio Studii. Manuscript and Library Studies Honoring Oliver L. Kaspner* (Collegeville, Minnesota, 1973), pp. 125-27; see also J. D. A. Ogilvy, 'Mimi, Scurrae, Histriones: Entertainers of the Early Middle Ages', *Speculum*, 38 (1963), 608-611.

²⁴ Gustavo Vinay, 'La commedia latina del secolo XII', *Studi Medievali*, 2 (1954), 230.

²⁵ Lindsay, *Etymologiae*, Bks. XVIII, XLIX.

²⁶ At the end of the eighth century Alcuin, for instance, admonishes a young man going to Italy to beware of the *mimi*. (Cf. Reich, p. 790); the Council of Paris in the year 829 reaffirms that '... magis convenit lugere (sacerdotibus) quam ad scurrilitates et stultiloquia et histrionum obscenas jocantes et ceteras vanitates ... in cachinnos ora dissolvere' (In *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* ... Ioannes Dominicus Mansi evulgavit, Firenze, 1759-1798, XIV, 562). In the tenth century one finds the existence of *ludi scenici*; on this see Giovanni Orlandi, 'Rielaborazioni medievali della "Cena Cypriani"', in *L'Eredità Classica nel Medioevo: Il Linguaggio Comico* (Viterbo, 1978), 19-42.

mimi; non in saltationibus et circo, ut histriones vel idolorum cultores, quos, heu! quidam Christiani adhuc in multis imitantur. Quid enim miserabilius senibus, quid turpius juvenibus, quid perniciosius adolescentulis, quam stupra virginum et libidines meretricum turpi gestu et blanda voce cantare, ut spectatores suos talibus insidiis ad suas provocent corruptiones?²⁷

The survival of mimes of this kind cannot be questioned, particularly in view of the frequent anathemas pronounced against them by the Church²⁸. Since we lack, however, all records of dramatic performance between the fifth and ninth centuries, we need not assume as Winterfeld, Chambers, Nicoll, Hunningher and Viscardi do²⁹, that the various *mimi*, *histriones* and *ioculatores* served to keep alive the traditions of the ancient Roman theater until the appearance of the religious drama of the Middle Ages³⁰, nor that they were the *causa causans* of this theater. They simply attested the survival of some kind of histrionic instinct³¹, possessing within definite limitations what Ferguson calls 'histrionic sensibility'³².

As to Hrotswitha, what can effectively and safely be affirmed about her understanding of the dramatic form is that she lived at a particular place and time in the Middle Ages when Terence's popularity as an *auctor* made the reading of his plays a most common and universal practice particularly in monastic houses³³. There is, however, no clear dramatic concept or idea of representation associated with these plays, for, during this period, the notion of *scaena* is one of a little shelter or booth where poets recited and Terence's plays 'are conceived as recited by one man, the poet himself or his friend, with accompanying miming by several mute actors'³⁴. Although from the eighth to the tenth

²⁷ Migne, *Patrologia Latina*, 134, col. 844.

²⁸ Mary H. Marshall, 'Theatre in the Middle Ages: Evidence From Dictionaries and Glosses', *Symposium*, No. 1, 4 (1950), 1-39; No. 2, 4 (1950), pp. 375-78; Frugoni, 'La rappresentazione...', pp. 115-18.

²⁹ Viscardi, *Le letterature*, p. 59.

³⁰ See also Wolfgang Stammier, 'Zum Fortleben des antiken Theaters im Mittelalter', in his *Kleine Schriften zur Literaturgeschichte des Mittelalters* (Berlin, 1953), pp. 26-28; W. Bridges-Adams, *The Irresistible Theatre*, vol. 1 (London, 1957), p. 8.

³¹ Vincenzo de Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana* (Torino, 1952), p. 27; Frank, *Medieval French Theater*, p. 8.

³² Francis Ferguson, *The Idea of a Theater* (Garden City, 1953), pp. 251-55.

³³ Jean Leclercq, 'L'humanisme des moines au moyen âge', *Studi Medievali*, 10 (1969), 90-91; L. W. Jones and Ch. R. Morey, *The Miniatures of the Manuscripts of Terence* (Princeton, 1931), pp. 94-101.

³⁴ Marshall, *Symposium*, No. 1, 4 (1950), pp. 17, 18 and 25. See also Ileana Pagani, 'Il teatro in un Commento altomedievale ad Orazio', in *Il contributo dei Giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, pp. 55-58.

centuries records abound of pantomimic representations³⁵, Hrotswitha's imitation of Terence remains simply an attempt to raise the biblical and religious matter of her plays to classical literary standards³⁶. Her plays constitute, therefore, a meeting point between monastic erudition and a richer cultural tradition; the result is not theater but the manifestation of an histrionic sensibility placed at the service of panegyric hagiography³⁷. And this is as it should be, for Hrotswitha was primarily interested in the element of '*devotio*'. Hrotswitha clearly acknowledges that at the literary level her plays are inferior to the model she is imitating:

Non enim dubito, mihi ab aliquibus obici, quod huius vilitas dictationis multo inferior, multo contractior penitusque dissimilis eius, quem proponebam imitari, sit sentiitis. Concedo³⁸.

Concedo. I do not deny this, writes Hrotswitha, adding that she will be satisfied if her effort will have stimulated *devotio*: '*Si enim alicui placet mea devotio, gaudebo*'³⁹. The same perception of the specific and limited use to be made of pagan models is found in a contemporary of Hrotswitha, the Saxon Bruno, Archbishop of Cologne (925-965) who is said to have enjoyed mimic representations the least for their subject matter and the most for their *auctoritas* in the art of composition: '*Scurrilia et mimica, que in comediis et tragediis a personis variis edita quidam concrepantes risu se infinito concutiunt, ipse semper lectitabat; materiam pro minimo, auctoritatem in verborum compositionibus pro maximo reputabat*'⁴⁰. And it was precisely Bruno who brought to Gandersheim the many learned men who contributed to the atmosphere of learning and literary activity which surrounded Hrotswitha.

It is out of the competing claims of the secular and of the religious life that Hrotswitha builds the fundamental drama of the harlot Thais in the play of *Paphnutius*. The thematic substance of it centers on the monastic and religious concerns which Hrotswitha exhibited in the play of *Abraham*.

The prefatory *argumentum* reads:

Conversio Thaidis meretricis quam Pafnutius heremita, aequae ut

³⁵ Ogilvy, '*Mimi, Scurrae, Histriones ...*', pp. 617-18; Leclercq, '*Ioculator et saltator...*', pp. 126-35; Frugoni, '*La rappresentazione...*', pp. 121-28.

³⁶ Orlandi, p. 41.

³⁷ Oldoni, pp. 39-41.

³⁸ De Winterfeld, p. 106.

³⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰ *Ruotgeri Vita Brunonis Archiepiscopi Coloniensis*, ed. Irene Ott, *Monumenta Germaniae Historica*, Nova Series, Tomus X (Coloniae, MCMLVIII), p. 9.

Habraham, sub specie adiens amatoris convertit et, data poenitentia, per quinquennium in angusta cellula conclusit, donec, digna satisfactione deo reconciliata, xv^a peractae poenitentiae die obdormivit in Christo⁴¹.

Although the structural and dramatic similarities of the two plays are evident, it is simplistic to state, as some scholars have, that *Paphnutius* is an awkward duplication of the play *Abraham*⁴². Our analysis will show, in fact, that *Paphnutius* is a carefully structured artistic composition characterized by an ordered and meaningful relationship among its various parts. As with her other characterizations Hrotswitha found the source of the story in the hagiographical collection known as *Vitae Patrum*. More specifically, she found the thematic substance of the plot in a Latin translation of a fourth-century Greek legend of Thais, a wealthy and beautiful courtesan of Alexandria (d. ca. 348) who was converted by St. Paphnutius the Great (d. ca. 356)⁴³. The plot is simple. Directed by a vision, the hermit Paphnutius leaves the desert and disguised as a lover, seeks out Thais in a brothel; he moves her to repentance and, after a three year penance in a narrow cell, she is reconciled with God; fifteen days after her penance is accomplished she dies in the Lord. Before analyzing the play, cognizance must be taken of the distinct *consuetudo monastica* of which this play is a genuine expression; it suffices to point out for now that tenth-century monasticism saw in martyrdom and hermitic life the two perfect realizations of the Christian ideal. In the plays of *Abraham* and *Paphnutius*, in particular, the *conversiones* are brought about by the spiritual perseverance of two holy hermits, Abraham and Paphnutius.

Although the play *Paphnutius* is characterized by an abundance of theological preoccupation, Hrotswitha frames in a symmetrical fashion the dynamic motion of the narrative which finds its gradational resolution in *Paphnutius'* tripartite division: A) The Agon, B) The Pathos and

⁴¹ De Winterfeld, p. 162.

⁴² Marcella Rigobon, *Il teatro e la latinità di Hrotswitha* (Firenze, 1930), p. 6, considers *Paphnutius* 'un doppione poco felice dell'*Abraham*'. Helene Homeyer, *Hrotswitha von Gandersheim* (München, 1973), writes about this play: 'Hrotsvithas Stück ist so oft als "schwache Leistung", als "Nachbildung" und "Karikatur" des *Abraham* getadelt worden, daß es sich hier erübrigt, auf seine Schwächen hinzuweisen, die niemand leugnen wird'. Also, Oswald Robert Kuhne, *A Study of the Thais Legend with Special Reference to Hrotswitha's Paphnutius* (Philadelphia, 1922), p. 75, writes about the play: 'Another thing that detracts from its value is the fact that it is a repetition of the theme of *Abraham* in weakened form'.

⁴³ Kuhne, pp. 44-47; For the Latin version see the edition in the *Patrologia Latina*, 73, cols. 661-62, with notations by Rosweyd.

C) The Theophany. Metaphorically and spiritually, the movement is from chaos to harmony, from darkness to light, from sin to salvation. And it is within a metaphorical context that the play begins, for, to his disciples' solicitous query as to why he seems so sad: 'Cur obscurum, pater, vultum nec solito geris, Paphnuti, serenum?'⁴⁴ Paphnutius answers that his sadness is brought about by the injury that God's own creatures, made in His very image, inflict on Him. Paphnutius proceeds to elaborate metaphorically the ethical dimension of such an injury by embarking on a disquisition on the harmonious music that governs the universe as it runs in order and balance according to the will of God.

The discussion on universal harmony leads Paphnutius to present to his attentive disciples a definition of what music is. He explains that there are three kinds of music: first, the celestial or spherical music which is produced by the movement of the celestial bodies; secondly, the human music, which binds the body and the soul and, thirdly, the instrumental music which is based on numbers.

Some scholars have questioned Hrotswitha's sense of aesthetic construct for having woven into the fabric of the basic plot a prefatory musicological discussion which appears, at first glance, to have no connection with the story. Indeed, the hagiographical account on which Hrotswitha patterned her dramatic composition begins in a direct manner and without any preambles: 'Fuit quaedam meretrix, Thais nomine, tantae pulchritudinis, ut multi propter eam vendentes substantiam suam ad ultimam pervenirent paupertatem'⁴⁵.

Hrotswitha's discussion on music which is drawn from neopythagorean teachings and which is fundamentally based on Boethius' theoretical treatise on the subject (*De musica Libri Quinque*)⁴⁶ assumes a perfect coherence within the play's context as soon as one realizes, as Homeyer cogently observes, the basically theological function fulfilled by music, as part of the *quadrivium*, in the medieval vision of a divinely ordered universal harmony:

⁴⁴ De Winterfeld, p. 162.

⁴⁵ *Patrologia Latina*, 73, col. 661.

⁴⁶ *Patrologia Latina*, 63, cols. 1167-1299. There is no doubt that in Scene I Hrotswitha is exhibiting her knowledge of music, in particular, and of the *quadrivium* in general. Charles Magnin, *Théâtre de Hrotswitha* (Paris, 1845), p. 470, captured the spirit of this scene when he wrote: 'Les discussions dont cette scène est remplie nous montrent beaucoup moins un paisible ermitage du IV^e siècle, où un simple religieux enseigne d'humbles disciples, qu'une bruyante école du X^e siècle, devant laquelle un subtil controversiste étale les arguties les plus abruptes de la scolastique naissante'.

zu Hrotsvithas Zeit die vier Lehrfächer des Quadriviums im letzten nur dazu dienten, um den Mikrokosmos in Übereinstimmung mit dem Makrokosmos zu bringen, dass heisst den Menschen zu Gott zu führen ...⁴⁷

The ethical connotations of Paphnutius' disquisition on music become apparent, therefore, when considered against the background of contemporary ideas on the subject. Leo Spitzer, for instance, has shown to what an extent 'the idea of world harmony, in which music is seen as symbolizing the totality of the world, is an idea which was ever present to the mind of the Middle Ages'⁴⁸. In the play, Paphnutius is particularly distressed because God's universally ordered harmony is disturbed by a discordant note. Unable to comprehend the ethical import of Paphnutius' musicological elaboration, the disciples ask him to more clearly identify the cause of his sadness, to which he abruptly replies: 'Quaedam inprudens femina moratur in hac patria'⁴⁹, and then proceeds to identify the woman: 'Thais'. Thais is the beautiful discordant note: 'Haec miranda praenitet pulchritudine et horrenda sordet turpitudine'⁵⁰. The musicological opening of the play, when seen within this perspective assumes artistic and structural validity within the dramatic whole; in fact, the musicological discussion constitutes the framework within which the dramatic action will move toward its resolution, for the *discordia* present in God's harmonious world will be resolved, at the end of the play, through *concordia* when Thais, regenerated, will no longer upset the universally ordered harmony. The harmonious rapport to be achieved between the macrocosm and the microcosm is by extension a paradigmatic exemplification of the harmonious order to be achieved by Thais, for only after overcoming the internal and external discord within herself caused by her sinful condition can she be finally reunited spiritually with God. Paphnutius' discourse in the first scene of the play makes it amply clear that Thais is a dissonance introduced in God's harmonious world⁵¹, a dissonance which threatens not only her own salvation but that of many people as well through temptation: '... non

⁴⁷ Homeyer, *Hrotsvitha von Gandersheim*, p. 240.

⁴⁸ Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (Baltimore, 1963), p. 55.

⁴⁹ De Winterfeld, p. 167.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Spitzer, *Classical and Christian Ideas* ..., p. 481, points out that 'not only in the preponderance of music among the arts, and not only in the musicalization of poetry, does the concept of world harmony make itself felt in the Middle Ages: it appears also in the treatment of music as a literary theme'.

dignatur cum paucis ad interitum tendere, sed prompta est omnes lenociniis suae formae illicere secumque ad interitum trahere'⁵².

The concept of temptation in this play, centered as it is exclusively on the figure of Thais, is particularly interesting not only because in medieval thought woman incarnates the diabolical temptation which appeals to the weakness of the flesh but also in view of the fact, as Chiara Frugoni indicates, that 'dans la littérature religieuse, notamment monastique, la femme est dépouillée de toute humanité ou richesse psychologique; elle n'est que la projection du désir (coupable) du mâle'⁵³.

The temptation to which Thais is subject and in turn subjects her lovers too is tripartite: the temptation of the Flesh, that of the World and that of the Devil. The notion that World, Flesh, and Devil both separately and as a whole were hostile to man's progress was widely disseminated in the Middle Ages⁵⁴. St. Augustine explains that a Christian had to struggle with these enemies even after baptism:

Ecce enim baptizati sunt homines, omnia illis peccata dimissa sunt, justificati sunt a peccatis; negare non possumus: restat tamen lucta cum carne, restat lucta cum mundo, restat lucta cum diabolo⁵⁵.

Extremely interesting within the specific context of our purpose is the fact that scholars have found the immediate source for this topos in the monasticism of the ninth and tenth centuries⁵⁶, the kind of religious asceticism in which Hrotswitha spent her formative years. Although the three temptations of the World, Flesh and Devil are in the Middle Ages alternately referred to as three enemies of equal standing or with the Flesh or the World and sometimes both together as helpers or instruments of Satan, it appears that Hrotswitha follows the biblical account (Matthew, 4: 1-11; Luke, 4: 1-13) where all three are instigated by Satan. In the play the temptation of the Flesh is constituted both by the carnal pleasures Thais experiences and provides: '... prompta est omnes lenociniis suae formae illicere secumque ad interitum trahere'⁵⁷; the temptation of the World by the fact that she sins to accumulate riches: '... praepotentes viri pretiosae varietatem suppellectilis pessumdant, non absque sui damno hanc ditando'⁵⁸; the temptation of the Devil is symbolized by the fact

⁵² De Winterfeld, p. 167.

⁵³ Chiara Frugoni, 'L'iconographie de la femme au cours des X^e-XII^e siècles', *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20 (1977), 180.

⁵⁴ Siegfried Wenzel, 'The Three Enemies of Man', *Mediaeval Studies*, 29 (1967), 47-66.

⁵⁵ *Sermo* 158, 4, *Patrologia Latina*, 38, col. 864.

⁵⁶ Wenzel, *loc. cit.*, pp. 59-61.

⁵⁷ De Winterfeld, p. 167.

⁵⁸ *Ibid.*

that the Devil is the origin of all temptations and by the consideration that traditionally both Christian in general and monastic life in particular were regarded as a direct struggle and confrontation with Satan. The ethical dimensions of the play will be finally resolved when Thais will have succeeded in confronting and overwhelming the three temptations.

Once the moral dissonance has been identified in God's world, Paphnutius initiates, in a crescendo of Scriptural references and allusions, the salvific movement designed to redeem Thais. Fearing that he would not be received by her as a hermit, Paphnutius decides to visit Thais disguised as a lover and in the process risks his own salvation, for as he tells his disciples before leaving: 'Fulcite me interim precibus assiduus ne superer insidiis vitiosi serpentis'⁵⁹.

Fully cognizant of the spiritual dangers attendant Paphnutius' imminent confrontation with Satan, his disciples reply: 'Qui regem prostravit tenebricolarum, largiatur tibi contra hostem triumphum'⁶⁰.

This passage is extremely important not only because Paphnutius' confrontation with and triumph over Satan will be a prefiguration of Thais' own final victory over the Prince of Darkness, but also in that it provides an insight into Hrotswitha's ideas on temptation which derive from Origen and illustrate the particular understanding of spiritual life as a triumph against temptation by that early hermitic and cenobitic life which Hrotswitha was especially interested in celebrating. From the foundation provided by Ignatius of Antioch⁶¹ and later by Tertullian's theology of spirituality which looked upon martyrdom as a victory over Satan⁶², Origen proceeded to the elaboration of a spirituality in which temptation, understood as a direct confrontation with Satan, becomes important in man's spiritual ascension. The *Vitae Patrum* provide ample examples of lives which were fortified through this kind of spiritual

⁵⁹ *Ibid.*, p. 168.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ J. Quasten, *Patrology I* (Maryland, 1950), pp. 70-71.

⁶² *Ad Martyres I, Patrologia Latina*, 1, cols. 620-621: 'Domus quidem diaboli est et carcer, in qua familiam suam continet. Sed vos ideo in carcerem pervenistis, ut illum etiam in domo sua conculcatis. Jam enim foris congressi conculcaveratis. Non ergo dicat: In meo sunt, tentabo illos vilibus scidiis, affectionibus, aut inter se dissensionibus. Fugiat conspectum vestrum, et ima sua delitescat contractus et torpens, tanquam coluber excantatus aut effumigatus'. And in a passage of *Adversus Gnosticos Scorpiace* in *Patrologia Latina*, 2, Caput VI, col. 133, Tertullian writes: 'Sed si certaminis nomine Deus nobis martyria proposuisset, per quae cum adversario experiremur, ut a quo libenter homo elisus est, eum jam constanter elidat, hic quoque liberalitas magis, quam acerbitas Dei praestet. Evulsum enim hominem de diaboli gula per fidem, jam et inculcatorem ejus voluit efficere per virtutem'.

combat; the most remarkable exemplification of it being the *Vita S. Antonii* by Saint Athanasius where the spiritual *ascesis* is seen as a constant *colluctatio*, a *certamen* against demoniacal temptations⁶³. Hrotswitha, who was deeply steeped in hagiographical tradition and Patristic exegesis, may have found inspiration for Paphnutius' dramatic confrontation with Satan in one of Origen's homilies *In Numeros* where temptation as a confrontation with Satan is referred to as *visibilis* or *laudabilis tentatio* for, he who undertakes this combat not only fortifies and sanctifies himself but also cooperates through this sacrifice to the salvation of others⁶⁴. And this is precisely what happens in the play, for it is Paphnutius' charitable sacrifice that redeems Thais.

The meeting between the harlot and the hermit in Scene III is artistically effective, for, although the play propounds two basic theological theses, that salvation can come only from God, and that man must turn toward Him and open his heart to His grace, Hrotswitha renders the narrative intelligible and credible by having the drama of sin and salvation resolved in a direct confrontation between Thais and Paphnutius, a confrontation which is theatrically intensified by Hrotswitha's resolution of its religious implications at the temporal level. Indeed, the theme of sin and salvation is not only intrinsically dramatized in terms of Thais' and Paphnutius' mental states but also extrinsically manifested in the juxtaposition of Paphnutius' disciples on the one hand and Thais' lovers on the other, who in a role resembling that of the Classical Chorus⁶⁵, rejoice in her salvation while the others bewail her renunciation of the ways of the flesh. Hrotswitha frames the meeting between Thais and Paphnutius within a metaphorical language which in its rich spiritual symbolism reinforces Thais' perception of true love in her movement from carnal to divine love. When Paphnutius, disguised as a lover, enters the brothel, he tells Thais he is 'amator tuus'⁶⁶; Hrotswitha, however, soon brings to fruitful development the funda-

⁶³ Athanasi *Vita S. Antonii*, *Patrologia Graeca*, 26, cols. 835-976.

⁶⁴ *In Numeros*, *Homilia XXVII*, *Patrologia Graeca*, 12, Caput 12, cols. 795-96: '... apud nos dici potest *visibilis* sive *laudabilis tentatio*. Quid est hoc, quod quamvis grandes habeat anima profectus, tamen tentationes ab ea non auferuntur? Unde appareat quia, velut custodia quaedam et munimen, ei tentationes adhibentur. Sicut enim caro si sale non aspergatur, quamvis sit magna et praecipua, corrumpitur: ita et anima nisi tentationibus assiduus quodammodo salietur, continuo resolvitur ac relaxatur. Unde constat propter hoc dictum esse, quod omne sacrificium sale salietur'. And later in the passage: 'Necesse est enim eum qui vult etiam aliis prodesse, multa pati, et cuncta ferre patienter ...'.

⁶⁵ Butler, p. 115.

⁶⁶ De Winterfeld, p. 169.

mentally carnal meaning of that phrase through its contextual juxtaposition, later in the play, when salvation has been accomplished, with the words 'pater tuus' and 'dilectione'⁶⁷. Although Thais has taken many lovers before, Paphnutius is the only one who loves her truly, who cares for her soul. As Thais promptly replies that 'Quicumque me amore colit, aequam vicem amoris a me recepit'⁶⁸, it is obvious that she is bound to react positively to Paphnutius' vivifying salvific act which, in itself, represents the full blossoming of the sacramental expression of God's saving act of love. Although Thais knows how to love, she does not know what to love; she does not know proper love. Paphnutius, however, is not an 'amator' but a 'dilector'. In strict Augustinian tradition⁶⁹, Hrotswitha uses the term *amor* for love of the physical kind, the word *dilectio* for a high-minded spiritual love and the verb *diligere*, generally, for the act of charitable loving. Paphnutius, like Christ, is a true lover. He has proven the quality of his love; by facing the temptations of the brothel, he has risked the salvation of his own soul. Paphnutius' action is an expression of the divine love and power, and, thus, at the end of the encounter Thais rises, ready to achieve a definitive transition from the fallen state to a new life in God.

Thais' movement toward justification and grace cannot be accomplished, however, unless it be first preceded by a twofold renunciation, namely, the way of the World with its possessions and the way of the Flesh with its carnal pleasures, her lovers. Indeed, when Thais asks the holy hermit how can she best affect the gift of reconciliation and forgiveness, Paphnutius immediately replies: 'Contempne saeculum, fuge lascivorum consortia amasionum'⁷⁰.

The two renunciations take place respectively in Scenes III and IV. The renunciation of the World and its possessions, in Scene III, is articulated against the background of a rich penitential language and exegetical references which through direct actions cause Thais' internal spiritual reordering. Thais' penitential action is initiated and affected through the tears shed by Paphnutius for her⁷¹ and later accomplished through the shedding of her own tears. This is not a fortuitous action but

⁶⁷ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁹ Vernon J. Bourke, 'Light of Love: Augustine on Moral Illumination', *Mediaevalia*, 4 (1980), 12.

⁷⁰ De Winterfeld, p. 171.

⁷¹ *Ibid.*, p. 170. During the meeting in the brothel Thais asks Paphnutius: 'Cur contremiscis, mutato colore? cur fluunt lacrimae?'.

a spiritually necessary step in the gradational restoration of Thais to grace. The hermit clearly emphasizes the effective redemptive power of genuine tears of compunction in the sacramental action of repentance and forgiveness. When Thais despairs that a sinful creature as she could ever obtain forgiveness by any kind of repentance, Paphnutius replies: 'Nullum enim (tam) grave peccatum, nullum tam inmane est delictum, quod nequeat *expiari poenitentiae lacrimis*, si effectus sequetur operis'⁷². Even more specifically later in Scene VII when Thais, who has just been shut up in a narrow cell, asks Paphnutius whether she can hope for forgiveness through the devotion of her prayers, the hermit states: '*Debes plane orare non verbis, sed lacrimis*, non sonoritate tinnulae vocis, sed compuncti rugitu cordis'⁷³. Hrotswitha may have found the inspiration for the metaphorical and spiritual use of the penitential character of tears in a celebrated passage in St. Augustine's *Liber Meditationum*, namely *The Prayer for the Gift of Tears* which was intended to achieve contrition for sinners, through tears, particularly for carnal or mundane desires. The gift of tears is here referred to as a most precious sign of God's forgiving love, *signum amoris*:

... Succende mentem meam igne illo tuo quem misisti in terram, et voluisti vehementer accendi (Luc. XII, 49): ut sacrificium spiritus contribulati et cordis *contriti obortis lacrymis* quotidie offeram tibi. Dulcis Christe, bone Jesu, sicut desiderio, sicut tota mente mea peto, da mihi amorem tuum sanctum et castum, qui me repleat, teneat, totumque possideat. Et da mihi evidens signum amoris tui, *irriguum lacrymarum fontem* jugiter manantem, ut ipsae quoque lacrymae tuum in me testentur amorem: ipsae prodant, ipsae loquantur quantum te diligit anima mea, dum prae nimia dulcedine amoris tui nequit se a lacrymis continere ... Da mihi, quaeso, *lacrymas ex tuo affectu internas* quae peccatorum meorum possint solvere vincula ... rogo te, bone Jesu, per illas tuas beatissimas lacrymas, et per omnes miserationes tuas, quibus mirabiliter nobis perditis subvenire dignatus es, *da mihi gratiam lacrymarum*, quam multum desiderat, et a te petit anima mea: quia sine dono tuo non possum habere eam. Per Spiritum sanctum tuum, *qui dura corda peccatorum mollit, et ad fletum compungit*, da mihi *gratiam lacrymarum* ...⁷⁴.

⁷² *Ibid.*, p. 171. Compunction of the heart, *compunctionem cordis* through tears is a traditional concept throughout the Middle Ages. Hugh of St. Victor, for example, in *Pars I* of his *Exegetica In S. Scripturam, Patrologia Latina*, 175, cols. 408-09, writes: 'Hanc virtutem, id est compunctionem, sive dolorem, praemium consolationis sequitur, ut qui se hic sponte coram Deo per lamenta affligit, illic verum gaudium et laetitiam invenire mereatur'.

⁷³ De Winterfeld, p. 176.

⁷⁴ *Patrologia Latina*, 40, Caput XXXVI, cols. 931-32. St. Gregory the Great too commented on the salvific character of tears: 'In assiduis enim fletibus, in quotidiana

St. Augustine appears to have been Hrotswitha's source not only for the penitential imagery of tears but also for the imagery of the terminology of the *misericordia Dei* so prominent in Augustine's theology and spirituality⁷⁵. Hrotswitha, of course, makes use of this *misericordia Dei* concept as it manifested itself in medieval liturgical usage from around the year 500 to the Carolingian time; that is, *misericordia Dei* understood 'as the only recourse and help for us to be saved eternally from the destroying power of sin'⁷⁶. Scene VII therefore basically espouses the fundamental belief that, although the sinner can affect his own salvation through repentance, God's merciful grace is really a gratuitous act of His love.

So careful was Hrotswitha in the presentation of this particular theological concept that, whereas she is normally content with either paraphrasing or elaborating, in the play, on the details provided by the hagiographical account recounting the story of Thais, in this particular case she chose to offer a virtual duplication of the hagiographical passage. Indeed, in the *Vita Sanctae Thais*, when Thais, having been forbidden by Paphnutius to call upon God in her prayers because her soiled lips should not pronounce His holy name, asks how she should then gain forgiveness, Paphnutius replies that she should keep on repeating only this phrase: '*Qui plasmasti me, miserere mei*'⁷⁷. In the play, Hrotswitha paraphrases the passage, but when Thais asks Paphnutius the same question: '*Et si vetar deum verbis orare, quomodo possum veniam sperare?*'⁷⁸ the hermit replies '*... dic tantum: Qui me plasmasti, miserere mei!*'⁷⁹ Although Paphnutius has initiated the spiritual plan of Thais' regeneration, her renunciation of the World cannot be fully affected until she has divested herself of her worldly possessions.

nostra poenitentia habemus sacerdotem in coelis, qui interpellat pro nobis.'; also 'Multi namque, peccatorum suorum memores, dum supplicia aeterna pertimescunt, quotidianis se lacrymis affligunt. Plangunt mala quae fecerunt, et incendunt vitia igne compunctionis ...'; also 'Revocemus ergo ante oculos peccata quae fecimus ... mentem formemus ad lamenta; vita nostra ad tempus amarescat in poenitentia, ne aeternam amaritudinem sentiat in vindicta. Per fletus quippe ad aeterna gaudia ducimur'. (in *Patrologia Latina*, 76, respectively in *Homiliarum in Ezechielem Liber I*, col. 853, *In Ezechielem Liber II*, col. 1070, and in *XL Homiliarum in Evangelia Liber I*, col. 1085.)

⁷⁵ Theodore Koehler, S.M., 'The Significance and Imagery of *Misericordia*, *Misericors* in the Vocabulary of Medieval Spirituality: From the Vulgate to St. Augustine and in the Liturgy Between 500 and 800', *Studies in Medieval Culture*, VI and VII (1976), 29-41.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁷ *Patrologia Latina*, 73, col. 662.

⁷⁸ De Winterfeld, p. 176.

⁷⁹ *Ibid.*

This is achieved by means of a direct action, richly symbolical, which is conceptually designed to provide an effective symmetrical spiritual correspondence, for Thais who had risen in the world through pride must now debase herself by rejecting and abjuring the worldly possessions accumulated through pride. Thais' sin is identified at the beginning of the play when Paphnutius laments that one of God's creatures, created in His own image, has dared, through pride, to upset the divinely ordered harmony; in the crucial meeting between Paphnutius and Thais in the brothel the hermit had unequivocally stated 'Tui praesumptionem horresco'⁸⁰. Symbolically, that pride will be destroyed when its temporal manifestations, her riches, will be destroyed too; that is, when Thais will finally turn away from those things that initially engendered pride.

This act of turning away is cogently described, for instance, by St. Gregory the Great:

Bene ergo dicitur quia homo cum ab his quae fecit avertitur de superbia liberatur. Contra conditorem quippe superbire est praecepta ejus peccando transcendere, quia quasi a se jugum dominationis ejus excutit, cui per obedientiam subesse contemnit. At contra qui id quod fecit vitare appetit, id quod a Deo factus est recognoscit, et ad conditionis suae ordinem humiliter redit, dum sua opera fugiens, talem se qualis a Deo factus est diligit⁸¹.

Since Thais' riches have been generated by the fire of passion she instilled in her lovers, it is just and proper that her wealth be burned publicly by fire in the presence of her lovers. The symbolism is evident; the group of young men who provided Paphnutius with information about the whereabouts of Thais had referred to her, at the beginning of the play, as 'ipsa nostratium est ignis'⁸². Exegetical tradition often interprets the term *ignis* symbolically as *luxuria* and *concupiscentia*⁸³; Alanus de Insulis in his *Sermo in Die Cinerum*, after having identified the fire of wrath, the fire of luxury and the fire of avarice as the triple forerunner of the infernal fires, suggests that the proper way to extinguish the fire of concupiscence is by eliminating the object that engenders concupiscence: 'ignis etiam luxuriae subtrahatur materia, ne mens concupiscat vana, ne sensus euagetur ad frivola'⁸⁴. And this is precisely what Thais does; the burning of all her wealth is done 'ne

⁸⁰ *Ibid.*, p. 170.

⁸¹ *Moralium Libri XXIII, Patrologia Latina*, 76, Lib. XXIII, Caput XXII, col. 278.

⁸² De Winterfeld, p. 169.

⁸³ Rabanus Maurus, in *Allegoriae, Patrologia Latina*, 112, col. 968.

⁸⁴ *Alain de Lille. Textes Inédits*, ed. Marie-Thérèse d'Alverny (Paris, 1965), p. 271.

retineantur in mundo, quae male adquisivi, non absque mundi factoris iniuria'⁸⁵. The road to salvation is now open; as Thais joyfully returns to announce to Paphnutius that she has disposed of her worldly possessions 'res familiares disposui' and publicly denounced her lovers 'meis amasionibus abrenuntiavi', the hermit exclaims in spiritual exultation: 'Quia his abrenuntiasti, superno amatori iam nunc poteris copulari'⁸⁶. By renouncing all mundane concerns Thais will now be able to enjoy the embrace of her heavenly lover, Christ. Scene V culminates in Thais' total surrender to the spiritual care of Paphnutius whom she beseeches to be a lantern to her, a *radius*, a sparkle of divine light, a *scintilla* of heavenly fire leading her out of the darkness of sin.

The process of ethical and moral reorientation, the transition from the mundane to the spiritual is immediately initiated when Paphnutius fittingly leads Thais from the brothel to the monastery 'sacrarum virginum nobile ... collegium'⁸⁷ where she will undertake her three years penance for her sins against purity. The entire episode of Thais' penance deserves particular analysis because the manner in which it is fulfilled not only provides distinct insights into the hagiographical tradition Hrotswitha was intent on celebrating but also because it illustrates her ability to express, within the essential pattern of the dramatic action, contemporary practices, and monastic and cenobitic concerns. From this moment on, too, as the play moves toward its dénouement Hrotswitha's language becomes rich in biblical, liturgical and patristic allusions that provide a constant commentary on Thais' spiritual ascent. And it is in a metaphorical Scriptural allusion, that of the shepherd rescuing his sheep, that Paphnutius entrusts Thais to the care of the Abbess of the monastery in Scene VII:

Attuli capellam semivivam, dentibus luporum nuper abstractam, quam tui miserationi foveri, tui sollicitudine gestio mederi, quoadusque, abiecta haedinae pellis austeritate, ovini velleris induatur mollietie⁸⁸.

⁸⁵ De Winterfeld, p. 171.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 173.

⁸⁷ *Ibid.* Within this context it behooves us to indicate that the relationship between Thais and Paphnutius can also be understood in terms of Byzantine monastic influences, in the tenth century, on Western monasticism, particularly the common Byzantine practice 'to have a monk as a spiritual counsellor and a friend, a guide with whom to communicate. The charisma of the gifted ascetic who had the vision of God would ensure that he gave the right advice to a troubled penitent'. (Cf. Karl Leyser, 'The Tenth Century in Byzantine-Western Relationship' in Derek Baker, ed. *Relations Between East and West in the Middle Ages* (Edinburgh, 1973), 29-63, p. 45). Hrotswitha must have known, for instance, of Otto III's close association, during his short life, with monastic saints such as Ramwold of St. Emmeran, Adalbert of Prague, Brun of Querfurt, St. Nilus and St. Romuald.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 174.

The discussion that ensues in the rest of the scene first between the Abbess and Paphnutius and then between Thais and Paphnutius constitutes unquestionably the focus of the dramatic action, the highlight of the play, for it identifies the monastic concern which the play of *Paphnutius* was designed to illustrate. Before leaving Thais in the monastery to fulfill the penance, Paphnutius provides the Abbess with specific instructions as to *how* and *where* it should be conducted:

Quia enim aegritudo animarum aequae ut corporum contrariis curanda est medelis, consequens est, ut haec, a solita saecularium inquietudine sequestrata, sola in angusta retrudatur cellula, quo liberius possit discutere sui crimina⁸⁹.

Although Thais' repentance could have logically and completely been accomplished within the sacred walls of the monastery, Paphnutius insists that Thais be shut up in a narrow cell. The importance of the word *cellula* in the understanding of the play will become apparent both from our discussion and from the fact that it occurs in Scene VII, which is the longest in the play and is dramatically located at its center. Paphnutius orders the Abbess to have a small cell built 'quantocius cellula construatur', with no entrance or exit whatever but a small window: 'Nullus introitus, nullus relinquatur aditus, sed solummodo exigua fenestra'⁹⁰. Paphnutius brings to this task an almost single-minded determination, an ascetic and hermitic harshness and zeal; immediately after the cell is readied Paphnutius bids Thais to enter it: 'Ingredere, Thais, habitaculum tuis facinoribus deflendis satis congruum'⁹¹. As Thais not yet tempered by penitential sacrifices, voices her concern that soon her cell will be uninhabitable to live in due to the smell generated by the needs of her bodily functions, Paphnutius unceremoniously answers that the purification of her body must be achieved through her own bodily filth: 'convenit, ut male blandientis dulcedinem delectationis luas molestia nimii foetoris'⁹². The scene ends as Paphnutius bids Thais implore God's mercy while at the same time stressing the urgency of his own return to the hermit's cell.

Although Thais' movement toward justification has been initiated by her renunciation of the World and of the Flesh, there still remains the fight with the third enemy, Satan himself. Hrotswitha was keenly aware,

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 175.

⁹² *Ibid.*

as we have already indicated, of the monastic concept of life as an *ἀγών*, a combat against Satan, a confrontation which awaited in particular those who embraced hermitic life. Both in the Middle Ages and in ancient monasticism hermitic life, according to Leclercq, 'est présentée comme une lutte contre le démon, un combat corps à corps — *anachoreticale certamen* —, seul à seul — *solus cum solo* —; la comparaison est fréquente dans l'hagiographie'⁹³. The play of *Paphnutius*, like the play of *Abraham*, is a celebration of the hermitic life as practiced and described in hagiographical accounts; the conversion of Thais like that of Maria in the *Abraham* culminates in a *cella*. By so doing Hrotswitha is not only celebrating ancient monastic customs but illustrating contemporary practices as well. In fact, one witnesses, particularly during the tenth, eleventh and twelfth century a resurgence of the hermitic spirit, within Western monasticism, through the influence provided by Oriental monastic sources, especially the *Vitae patrum*. Hermitic life comes to be looked upon as *radix vitae monasticae vel coenobiticae* and only the strongest are urged to leave communal monastic life for the rigors of the *singularis pugna eremi*⁹⁴. And this is precisely what happens in the play; Hrotswitha is advocating for Thais a particularly rigorous temporal penance which could only be accomplished within the starkly ascetic and severely restricting limits of a *cella*.

Although the medieval monastic spirituality of the tenth and eleventh centuries, particularly Benedictine asceticism, was characterized by two fundamental aspects, renunciation of pleasures and fight against temptations⁹⁵, the question remained as to the most rigorous and best way to accomplish this spiritual combat. In choosing for this purpose hermitic life and particularly the solitary confinement of a cell Hrotswitha was not only following, as we shall see, a *consuetudo monastica* that reflected contemporary practices in Germany, especially in Saxony, but also a general monastic tradition which, at this time, considered hermitic life the highest level of religious life, and the hermit himself, to use

⁹³ Jean Leclercq, 'L'érémisme en Occident jusqu'à l'an mil', in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII, Miscellanea del Centro di Studi Medioevali*, IV (Milano, 1965), 27-44 (p. 39). On the history of the terms *eremus* and *eremita* see Leclercq "'Eremus" et "Eremita"'. Pour l'histoire du vocabulaire de la vie solitaire', in *Collectanea Ordinis Cisterciensium Reformatorem*, 25 (1963), 8-30.

⁹⁴ Léopold Genicot, 'L'érémisme du XI^e siècle dans son contexte économique et social', *Ibid.*, 45-69 (p. 61).

⁹⁵ André Vauchez, *La spiritualité du moyen âge occidental. VIII^e-XII^e siècles* (Paris, 1975), p. 59.

Delaruelle's phrase, 'le héros du monastère'⁹⁶. In an illuminating essay on hermits in Germany from the tenth to the twelfth century, Herbert Grundmann indicates that during this period mention is made of several hermits, *inclusi* and *inclusae*, 'Klausner' and 'Klausnerinnen' who did not live in the monastic community of the monastery, but rather next to a convent or a church in a rigorous individual claustration, walled in a cell — Zelle or Klaus — which did not have any door but only a window through which food was provided⁹⁷. This is a description which perfectly reflects what happens in the play of *Paphnutius*; as we have seen earlier, the hermit describes to the Abbess the specifications of the cell thus: 'Nullus introitus, nullus relinquatur aditus, sed solummodo exigua fenestra, per quam modicum possit victum accipere ...'⁹⁸. Thais thus becomes a 'Klausnerin' and not a nun like Hrotswitha was. Hrotswitha could find examples of hermitic life in contemporary history and life, such as Liutberga (d. after 876), St. Wiborada (d. 926)) and the famous Suso of Hartz who lived as hermit for sixty years enclosed in a narrow cell.

Even more striking for our immediate purpose, is the interest taken in hermitic life by a famous contemporary of Hrotswitha, Bruno, Archbishop of Cologne (925-965), a man of great learning and an uncle of Gerberga II, one of Hrotswitha's teachers. Not content to live himself often as a *solitarius*, we are told that he exhorted all monastic and lay people who wished to sustain the fight with the devil in solitary life to have themselves shut up either alone or by two in a cell:

si quos aut in suorum ovilium septis aut extra repperit, qui singulari acie contra diabolum dimicaturi solitariam vitam appeterent, hos cum omni veneratione susceptos, sue quoque exhortationis caritativa consolatione munitos per diversas monasteriorum et ecclesiarum cellulas, cum idoneo ecclesie testimonio et religioso, ut decebat, officio, alibi singulos, alibi binos inclusit ...⁹⁹.

⁹⁶ Etienne Delaruelle, 'Les ermites et la spiritualité populaire', *Miscellanea del Centro di Studi Medievali*, IV, 212-241 (p. 213).

⁹⁷ Herbert Grundmann, 'Eremiti in Germania dal X al XII secolo: "Einsiedler" e "Klausner"', *Ibid.*, 311-329 (p. 313).

⁹⁸ De Winterfeld, p. 174.

⁹⁹ *Ruotgeri Vita Brunonis Archiepiscopi Coloniensis in Monumenta Germaniae Historica, Nova Series*, Tomus X, p. 34. Particularly in the Carolingian period and in Hrotswitha's time, the 'wave of asceticism showed itself in three ways: the eremitical life, the high value set on pilgrimages, and the fashion of scourging'. On this see Dom Jean Leclercq, Dom François Vandenbroucke, Louis Bouyer, *The Spirituality of the Middle Ages* (New York, 1968), p. 116.

As a learned and devout Benedictine canoness, Hrotswitha was quite aware of the distinctive characteristics of tenth-century monastic spirituality and, therefore, decided to dramatize them in the play of *Abraham* and then again in *Paphnutius* both as a celebration of hermitic life and out of deference and respect to the particular pastoral concerns of Archbishop Bruno who, over the years, contributed strongly to the enhancement of Gandersheim's cultural and literary milieu. The intense religious intent of this play can be also discerned from the general spirituality of its language, for as Ferruccio Bertini remarks: 'Alla luce di un esame analitico ed approfondito, risulta ... subito evidente che negli ultimi due drammi, *Paphnutius* e *Sapientia*, non vi è traccia alcuna di lessico terenziano'¹⁰⁰.

Against the background provided by this hermitic tradition and within the specific context offered by the play of *Paphnutius*, it is easy to understand the prominence given to the words *cella*, *cellula* if one but realizes that the *cella* was considered to be the most perfect *locus heremiticae conversationi*, the most suitable place to temper the soul, the arena of spiritual triumph, the gateway to heaven. St. Peter Damian, in his *Laus Eremiticae Vitae*, provides perhaps the clearest and most elaborate commentary on hermitic life and on the word *cella*:

Solitaria sane vita coelestis doctrinae schola est, ac divinarum artium disciplina ... Eremus namque est paradus deliciarum ... fornax, ubi superni Regis vasa formantur, et ad perpetuum nitorem malleo poenitentiae percussa, ac lima salutiferae correctionis erasa, perveniunt ... O cella negotiatorum coelestium apotheca ... Felix commercium, ubi pro terrenis coelestia, in transitoriis commutantur aeterna ... O cella spiritualis exercitii mirabilis officina, in qua certe humana anima Creatoris sui in se restaurat imaginem, et ad suae redit originis puritatem! ... O cella sacrae militiae tabernaculum ... campus divini praelii, spiritualis arena certaminis, angelorum spectaculum, palaestra fortiter dimicantium luctatorum, ubi spiritus cum carne congregitur ... Et quid amplius de te dicam, o vita eremitica, vita benedicta, viridarium animarum, vita sancta, vita angelica ...¹⁰¹.

The concluding sentence of the *Laus eremiticae vitae* offers a most dramatic crystallization of Paphnutius' specific purpose in confining Thais to a solitary life in a narrow cell:

¹⁰⁰ Bertini, p. 86.

¹⁰¹ *Laus eremiticae vitae*, in *Opusculum Undecimum. Ad Leonem Eremitam*, *Patrologia Latina*, 145, cols. 246-250, passim. Rabanus Maurus in his *Allegoriae*, *Patrologia Latina*, 112, col. 892, states: 'Cella est Ecclesia, ut in Cantico: "Introduxit me in cellaria sua", id est, per contemplationem fecit me introire in gaudia interna'.

... Qui singularem hanc vitam usque ad finem vitae suae pro divino amore tenuerit, de habitaculo carnis egressus, ad aedificationem ineffabilem perveniet, domum non manufactam, aeternam in coelis¹⁰².

It is quite apparent from our discussion that Hrotswitha's *Paphnutius* must be seen as a dramatization and artistic rendition of the tenth-century spirituality which deeply felt that 'l'érémisme est comme le martyre, une façon de pratiquer l'imitation de Jésus-Christ au maximum, parce que la solitude parfaite est ce qui exige le plus de renoncement et, finalement, malgré les apparences, d'amour'¹⁰³.

Having offered in the plays of *Dulcitius*, *Gallicanus*, *Callimachus*, and *Sapientia* a celebration of martyrdom, she turned in *Abraham* and *Paphnutius* to the exaltation of eremitic life not only because, as we have seen, this corresponded to the most deeply felt aspirations of contemporary spirituality but also because after the end of the persecutions it is in ascetic life, monastic and hermitic, that Christianity finds the perfect exemplum of the *imitatio Christi*. Indeed, in medieval exegesis, monastic and hermitic life comes to be viewed as a prolongation, as an extension of martyrdom. St. Gregory the Great, who was particularly prominent in the development of this spiritual concept, states: 'duo sunt martyrii genera, unum in occulto, alterum in publico'¹⁰⁴. A contemporary anonymous homily composed by a Spanish monk and titled *De monachis perfectis* indicates that 'non tantum sanguis effusus pro Deo martyrem facit, sed et qui toto die voluntatem perfecit corde usque in finem, loco martyris erit'¹⁰⁵. Although not terminated by the executioner, a life lived in the fighting of one's vices and in adherence to the Cross was deemed worthy of the palm of martyrdom. St. Madericus, for instance, embraced eremitic life because of the impossibility of experiencing actual martyrdom: 'Cum iam dictus beatus Confessor votis esset Martyr, quia non constat martyrium in sola gladii peremptione at vitorum concupiscentiarumque crucifixione'¹⁰⁶. St. Wolberone considered the solitude of women placed in claustration a kind of martyrdom, that of the spirit or mind¹⁰⁷, of which Amadeus of Losanna offers the best description:

¹⁰² *Ibid.*, col. 251.

¹⁰³ Leclercq, 'L'érémisme en Occident jusqu'à l'an mil', p. 44.

¹⁰⁴ *Dialogorum Liber III, Caput 26, Patrologia Latina*, 77, col. 281.

¹⁰⁵ M. C. Diaz y Diaz, *Anecdota Wisigothica*, I (Salamanca, 1958), p. 87.

¹⁰⁶ Gregorio Penco, 'La spiritualità del martirio nel Medio Evo', *Vita Monastica*, 85 (1966), 74-88 (p. 82).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 86: 'quia duplex est martyrium, unum in corpore, aliud in mente, dividamus hunc fasciculum et ponamus alium esse fasciculum myrrhae id est corporalis passionis, alium fasciculum mentis'.

Sciendum itaque duo esse genera martyrii, unum in manifesto, aliud in occulto, unum patens, aliud latens, unum in carne, aliud in spiritu ... advertimus ex his, quod mentis martyrium carnis tormenta praecedat¹⁰⁸.

The penitential martyrdom undertaken by Thais in her 'exigua cellula' is ordained to be accomplished within a three-year period which, in medieval numerical allegoresis, is meant to express the perfection and sanctification she must aspire to, for the expiation of her sins is coordinated with the number three, symbol not only of the Trinity in whose image her soul was created, but also of the 'threefold Sound of music, the dimensions of time, the *motus ternarius* of the soul'¹⁰⁹. This symbolic interpretation is quite natural for Hrotswitha who, as a Benedictine nun, would be well acquainted with traditional medieval numerological exegesis. St. Augustine, for example, 'considered numbers as thoughts of God'¹¹⁰. In a passage in *De Libero Arbitrio*, after observing that the mark of divine *Sapientia* is reflected in the numbers impressed on all things, St. Augustine affirms that internal wisdom comes to him who having understood the function of numbers aspires to see the eternal number: 'Transcende ergo et animum artificis, ut numerum sempiternum videas; jam tibi sapientia de ipsa interiore se fulgebit'¹¹¹. The spiritual symbolism of the number three is clearly identified by St. Augustine in a commentary on the distinction between number four which connotes the body and material things and number three which pertains to the spirit: 'Ad animum vero ternarium numerum pertinere potest intelligi, ex eo quod tripliciter Deum diligere iubemur, ex toto corde, ex tota anima, ex tota mente'¹¹². And it is at the end of the three years that Paphnutius leaves his own cell to visit the hermit Antony to urge him and his disciples to join himself in continuous prayer until God would provide a sign that Thais' repentant tears have merited for

¹⁰⁸ Amédée de Lausanne, *Huit Homélies Mariales*, Homelia V, in *Sources Chrétiennes*, 72 (Paris, 1960), pp. 138-42.

¹⁰⁹ Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Tr. William Trask, (New York, 1953), p. 503; Isidore of Seville states, for example, in *Patrologia Latina*, 83, col. 182, about the number three: 'Jure ergo hic numerus Trinitatis speciem significat'.

¹¹⁰ Emile Mâle, *The Gothic Image*, Tr. Dora Nussey (New York, 1958), p. 10.

¹¹¹ *De Libero Arbitrio*, in *Patrologia Latina*, 32, col. 1264.

¹¹² *Enarratio in Psalmum VI*, *Ibid.*, 36, col. 91. The three year penance might even have been meant to suggest the threefold division of Thais' own life: 'Item tres tria tempora significant, hoc est, primum ante legem, secundum sub lege, tertium sub gratia'. (See Rabanus Maurus, *De Universo*, Lib. XVIII, Caput III. *De Numero*, *Patrologia Latina*, 111, col. 490).

her His forgiveness. The regeneration and purification of Thais is soon joyfully announced to Paphnutius by the hermit Antony who, after proclaiming that the Biblical promise has been fulfilled — those who are joined together in prayer will be granted what they ask for¹¹³ — relates that one of his disciples, Paul, has had a vision. Paul describes it thus:

Videbam in visione lectulum
candidulis palliolis in caelo magnifice stratum,
cui quattuor splendidae virgines praeerant
et quasi custodiendo astabant ...¹¹⁴.

This passage is particularly important, for in it Hrotswitha employs the Pauline nuptial imagery¹¹⁵ of the marriage bed as an allegorical reference to Thais' regeneration and salvation. It is opportune to recall here that at the end of Scene V, when Thais announces to the holy hermit that she has renounced her wealth and her lovers, Paphnutius states that she will now be able to enjoy the embraces of her heavenly lover: 'Quia his abrenuntiasti, superno amatori iam nunc poteris copulari'¹¹⁶. Commenting on the various terms for bed and chamber — *lectulus*, *cubile*, *stratum* — St. Gregory the Great remarks that allegorically they symbolize the inner solitude, the inner recess of the human heart, *secretum cordis*. Framing the interpretation of the word *lectulus* against the reference provided by a passage in the *Canticum Canticorum* (III, 1 and I, 4), St. Gregory states that the bed is the place where the human soul, like a bride, seeks the pleasure of union with God. He specifically identifies this bride as one who having rejected worldly pleasures, especially the temptations of the flesh, seeks the pleasures of the spirit:

In sacro namque eloquio lectulus, cubile, vel stratum, secretum solet cordis intelligi. Hinc est enim quod sub uniuscujusque animae specie sponsa, occultis stimulis sancti amoris excitata, in Canticis canticorum dicit: *In lectulo meo per noctes quaesivi quem diligit anima mea* (*Cant. III, 1*). In lectulo meo quippe et per noctem dilectus quaeritur, quia nimirum invisibilis conditoris species, repressa omni corporeae visionis imagine, in cubili cordis invenitur¹¹⁷.

Commenting on the very same passage of the *Canticum*, in his

¹¹³ Hrotswitha's allusion is to the Biblical passage in Mark, 11:24-25: 'Propterea dico vobis, omnia quaecumque orantes petitis, credite quia accipietis, et evenient vobis'.

¹¹⁴ De Winterfeld, p. 178.

¹¹⁵ *Ad Corinthios II*, 11:2-3: 'Despondi enim vos uni viro virginem castam Christo'. For an interpretation of the Pauline passage see Richard A. Batey, *New Testament Nuptial Imagery* (Leiden, 1971).

¹¹⁶ De Winterfeld, p. 173.

¹¹⁷ *Moralium Libri VIII, Patrologia Latina*, 75, cols. 825-26.

Homiliarium in Ezechielem he further states that the bride's desire to find pleasure in the *lectulo* must be understood as the soul's yearning, in her anxiety for spiritual desires, to leave the cares of this world in order to see God¹¹⁸. Even more pertinent for our purpose is the allegorical interpretation provided by Origen for these bridal words in the *Canticum* (I, 4): 'Introduxit me rex in cubiculum suum, exultemus et jucundemur in te'. Origen affirms that the introduction or the bringing in of the *sponsa*, that is of the human soul, *anima*, into the *cubiculum*, the nuptial bedroom, must be understood as Christ introducing the soul to the apprehension of the mysteries of His wisdom and knowledge¹¹⁹. These exegetical comments without doubt allow us to interpret the terms *lectulus* and *cubiculum* as a prefiguration of the spiritual perfection, sanctification and salvation which Thais, the *sponsa Christi*, has aspired to during three years and finally achieved. Rabanus Maurus, for instance, remarks that *lectulus* signifies *beatitudo aeterna*¹²⁰. There remains, of course, the interpretation of the meaning of the four shining virgins standing around the bed as if they were guarding it. Here too traditional exegesis provides fruitful clarifications: the four virgins are intended to represent the acquisition by Thais of the four virtues by which she gained her salvation. St Gregory the Great, after stating that the life of the perfect faithful is measured in a square, proceeds to identify the four virtues which the good and the faithful must have: *prudentia*, *justitia*, *temperantia*, and *fortitudo*, that is the four cardinal virtues¹²¹. In a passage

¹¹⁸ *Patrologia Latina*, 76, col. 1020: 'Sic sponsa in Canticis canticorum sanctis desiderii anxio loquitur, dicens: In lectulo meo per noctes quaevisi quem diligit anima mea. Quaevisi illum, et non inveni (Cant. III. 1). In lectulo enim dilectum quaerit, quando in ipso suo otio et vacatione quam appetit jam videre anima Dominum concupiscit, iam ad eum exire desiderat, jam carere praesentis vitae tenebris anhelat'.

¹¹⁹ *Origenis in Canticum Canticorum Liber Primus, Patrologia Graeca*, 13, cols. 98-99: 'sponsa ... nunc quasi laboris sui consecuta palmam ... introductam se dicit ab sponso rege in cubiculum ejus, ut ibi videret cunctas opes regias ... Cum igitur Christus animam in intelligentiam sui sensus inducit, in cubiculum regis dicitur, in quo sunt thesauri sapientiae ac scientiae ejus absconditi ... Ita habet et sponsa suum cubiculum in quod monetur per Verbum Dei ingressa claudere ostium, et ita conclusis illis omnibus divitiis suis intra illud cubiculum orare eum qui videt in abscondito, et perspicit quantas opes, animi scilicet virtutes, intra cubiculum suum sponsa condiderit ...'.

¹²⁰ *Allegoriae in Sacram Scripturam, Patrologia Latina*, 112, col. 984.

¹²¹ *Patrologia Latina*, 76, cols. 1068-69: 'Qui dum prudentiam, fortitudinem, justitiam, atque temperantiam ... tenent, mensuram spiritalis atrii in quadro habent ... Mensuretur ergo perfectorum fidelium vita per quadrum, et tantum habeat spiritalis atrii latus unum, quantum latera singula ...'. In the Thais legend, *Patrologia Latina*, 73, col. 662, Paul sees only three virgins about the bed: 'vidit subito in coelo lectum pretiosus vestibus adornatum, quem tres virgines, clara facie custodiebant'.

in *Moralium Libri II* he also states that a Christian's spiritual edifice, *spirituale aedificium*, consists of four corners constructed on four virtues, the cardinal virtues, prudence, justice, temperance and fortitude¹²². Hrotswitha's utilization, at this particular juncture in the play, of these virtues is particularly revealing 'since the cardinal virtues are regarded in a special sense as the benefits of grace'¹²³. The Carolingian period, especially, had extolled the nature of these spiritual forces and their theological significance, a significance that bears an essential symbolic relationship with Thais' penance. As established in Carolingian times, the attributes of the cardinal virtues are these:

prudentia, bears a book, the impressive symbol of the discernment between good and evil. *Iustitia* holds the balance belonging to her from very early times. *Temperantia* holds a torch and pours out a jug full of water, for as Julianus Pomerius says: 'Ignem libidinosae voluptatis extinguit'. *Fortitudo* is armed with spear and shield, for she must endure all hardships with unshaken spirit¹²⁴.

Indeed, Thais will fulfill the requirements of divine justice in her narrow cell by learning the difference between evil and good, by extinguishing with the water of her tears the fire of her passion, and by enduring all the hardships imposed by living for three years in her narrow confinement. Hrotswitha has heightened the scene of Thais' spiritual deliverance, her passage from the bondage of the flesh into religious freedom, her movement out of the darkness of sinful death into the light of grace, by structuring it within a Biblical image, that of the nuptial bed, and within the framework offered by exegetical and contemporary allegorical modes.

After Paul relates his vision, Paphnutius immediately and joyfully realizes, that it is a sign foretelling God's forgiveness of Thais' sins; whereupon he sets out to visit her in her cell. The encounter, in Scene

¹²² *Patrologia Latina*, 75, col. 592: 'In quatuor vero angulis domus ista consistit, quia nimirum solidum mentis nostrae aedificium, prudentia, temperantia, fortitudo, iustitia sustinet'. St. Augustine affirms that the soul is purified through these virtues: 'Hoc esse arbitror quod agitur in his virtutibus quae ipsa conversione animam purgant'. (*De Musica, Liber Sextus*, in *Patrologia Latina*, 32, col. 1190).

¹²³ Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art* (New York, 1964), p. 33; St. Ambrose had regarded them as gifts of divine grace (*De officiis ministrorum, Lib. I, Caput I*, in *Patrologia Latina*, 16, cols. 106-07).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 55. Rabanus Maurus, in *De Universo Libri XXII* declares that through the four cardinal virtues souls are restored to their previous condition: 'Quatuor sanctorum virtutes mysticam significationem ducunt, hoc est, prudentiam, iustitiam, fortitudinem et temperantiam; quibus animae sanctorum, Domino largiente, reficiuntur'. (See *Patrologia Latina*, 111, col. 490.)

XII, between Paphnutius and Thais is meant to convey the epiphanic joy of God's efficacious sign of forgiveness. Whereas in Scene III, on visiting Thais in the brothel, *sub specie amatoris*, disguised as a lover, he addressed her as *amator tuus*, he now speaks as *pater tuus*, her spiritual father; moreover, Thais' transfiguration is expressed in a rich flow of liturgical and Biblical paraphrasing. As Thais despairs of salvation by indicating to the hermit that she has done nothing in the three years worthy of God, Paphnutius replies: 'Si deus iniquitates observabit, nemo sustinebit'¹²⁵. When Thais, after declining the hermit's gentle injunction to follow him out of her cell, relents hoping that through her penance she has deserved to escape God's punishment, Paphnutius' reply is couched in Pauline words: 'Gratuitum dei donum non pensat humanum meritum, quia, si meritis tribueretur, gratia non diceretur'¹²⁶. The scene ends, as Thais, uplifted by the joy brought by Paphnutius' words, leaves the cell and bursts forth into a prayer of exultant thanksgiving:

Unde laudet illum caeli concentus omnisque terrae surculus, necnon universae animalis species atque confusae aquarum gurgites, quia non solum peccantes patitur, sed etiam poenitentibus praemia gratis largitur¹²⁷.

The play's theophany occurs in the final scene which in its comprehensive numerological conception and in Paphnutius' final speech resumes the play's fundamental concern by reintegrating Thais, the discordant note, into God's universal harmony. Although the salvation of Thais has been foretold in Scene XI through the epiphanic vision experienced by Paul, Hrotswitha chose to have Thais' death and, hence, her soul's rise to heaven occur fifteen days after she has been led away from her solitary cell by Paphnutius. The number fifteen is aptly chosen by Hrotswitha for it provides a significant and pertinent commentary on the central theme of Thais' salvation. In fact, the number fifteen is emblematic of her salvation for that number connotes eternal life. Isidore of Seville, for instance, states that the number fifteen is made up, mystically, of two constituent numbers, seven and eight, the former connoting temporal time, the latter eternal time; he further elaborates

¹²⁵ De Winterfeld, p. 179 (Cf. Psalm CXXIX, 3: 'Si iniquitates observaveris Domine, Domine quis sustinebit?').

¹²⁶ De Winterfeld, p. 180. (Cf. Paul's *Ad Romanos*, 11:6-7: 'Si autem gratia, iam non ex operibus: alioquin iam non est gratia').

¹²⁷ *Ibid.*, p. 180. (Cf. Psalm CXLVIII, *passim*, 'Laudate eum coeli coelorum, et aquae omnes, quae super coelos sunt ... Montes, et omnes colles; arbores frugiferae, et omnes cedri ... Ferae et omnia iumenta ... Iuvenes et etiam virgines, senes, una cum pueris').

the distinction by indicating that just as by the number seven present life is designated, so too by the number eight the mystery of future eternal resurrection is manifested¹²⁸. St. Augustine interprets the number eight as signifying judgement day; reaffirming the connection between the two numbers, he states that after the number seven which symbolizes the passing of this life comes the number eight, which signifies judgement day when holy people are transferred from temporal works to eternal life¹²⁹. Even more pertinent to our analysis is the comment by Hugh St. Victor who interprets the numerical combination of the numbers eight and seven as signifying eternity after mutability¹³⁰. There is no doubt that Hrotswitha's intention was to provide in the juxtaposed gradational sequence of the two numbers an allegorical evocation and prefiguration of the salvation of Thais who, after leaving her humanity and the temporal world, is now ready to meet her divine judge, the architect through the hermit Paphnutius, of her regeneration and salvation. Paphnutius' speech at the end of the play extends and completes the symbolical complexity of this numerical allegoresis by supplicating God that the various parts of Thais, the temporal and the spiritual, made consubstantially whole again, be allowed to join the heavenly chorus and partake of the joys of her heavenly host:

Qui factus a nullo, vere es sine materia forma ... da diversas partes huius solvendae hominis prospere repetere principium sui originis, quo et anima caelitus indita, caelestibus gaudiis intermisceatur ... haec eadem Thais resurgat perfecta, ut fuit, homo, inter candidulas oves collocanda et in gaudium aeternitatis inducenda ...¹³¹.

Paphnutius' final speech in its emphasis on the harmonious union in Thais of the spiritual with the physical constitutes, conceptually and dramatically, a return to his preoccupation expressed at the very beginning of the play to his disciples that a discordant note existed in their very midst which ran contrary to divine harmony. Not only was

¹²⁸ *Liber Numerorum Qui in Sanctis Scripturis Occurrunt*, *Patrologia Latina*, 83, cols. 189-194: 'Hic autem [quindenarius numerus] mystice in duabus decisis partibus et praesens tempus significat, et aeternum demonstrat'. And '... sicut in septenario numero praesens vita volvitur, et designatur, ita per octonarium spes aeternae resurrectionis ostenditur'.

¹²⁹ *Enarratio in Psalmum VI*, in *Patrologia Latina*, 36, cols. 90-91: 'Potest quidem ... dies iudicii octavus intelligi, quod jam post finem huius saeculi accepta aeterna vita ... Septenario numero transacto, quia unumquodque temporaliter agitur ... veniet octavus iudicii dies, qui meritis tribuens quod debetur, jam non ad opera temporalia, sed ad vitam aeternam sanctos transferet'.

¹³⁰ *De numeris mysticis sacrae Scripturae*, in *Patrologia Latina*, 175, col. 22: 'Octonarius ultra septenarium, aeternitatem post mutabilitatem'.

¹³¹ De Winterfeld, p. 180.

Thais a dissonant element in God's universe but even within herself through the dissonance she had created between her body and her soul by her sinful life. Paphnutius, however, had also indicated that dissonant elements in proper combination, can make one single world: 'dissona elementa, convenienter concordantia, unum perficiunt mundum'¹³². Paphnutius' prayer at the end of the play, in its request for the complete unity of all dissonant parts in Thais seeks to eliminate the original dissonance and achieve in the process that *discordia-concors* so dear to medieval people. That Hrotswitha should have articulated Thais' fall from and return to grace against the background of medieval musical concepts should not surprise us since, as Spitzer has shown, the Middle Ages felt that 'the harmony of the cosmos, like that of music, is a gift of grace'¹³³. Even more important, in this context, is Paphnutius' remark at the beginning of the play concerning the enormity of the injury or harm done to Him by his own creature, Thais, whom He made in His very image. Paphnutius' fundamental request in the final prayer at the end of the play is precisely for the harmonious restoration of all dissonant parts in Thais so that she can seek once more the Source of her beginnings, her Creator: 'da diversas partes huius solvendae hominis prospere repetere principium sui originis'¹³⁴.

It would appear from our analysis of the play of *Paphnutius* that Hrotswitha, in the artistic structuring of it, was governed by a personal aesthetic vision which in its tripartite compositional division — the Agon, the Pathos and the Theophany — relied not only on the resources offered by contemporary interest in music, hermitic life and exegetical numerology but also on her personal interpretation and expression of the prototype material of the story she found in her hagiographical sources. Thais' internal dramatic conflict between the carnal and spiritual forces even in its highest moments of monastic fervor, religious edification, liturgical references and scriptural exegesis, remains reasonably characterized by a subtle interplay of the divine and the human. Within the obvious larger religious dimensions of the play the character of Thais is illuminated by the distinct personal traits of her individuality which rises, through moral responsibility, ethical perception of her sins and their expiation, to the highest heroic plateau in the ladder of salvation and sanctification. Far from being a mere replica of the play of *Abraham*,

¹³² *Ibid.*, p. 163.

¹³³ Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, p. 48.

¹³⁴ De Winterfeld, p. 180.

Paphnutius constitutes a persuasive dramatic statement on the complexity and amplitude of a moral struggle within the realm of the Christian cosmic mystery.

State University of New York at Binghamton

FERRUCCIO BERTINI

SIMBOLOGIA E STRUTTURA DRAMMATICA
NEL *GALLICANUS* E NEL *PAFNUTIUS*
DI ROSVITA

Perché *Gallicanus* e *Pafnutius*? Perché il *Gallicanus* è in assoluto il primo tentativo compiuto da Rosvita di cimentarsi in una composizione drammatica in chiave 'anti-terenziana', mentre il *Pafnutius* è il primo dei due drammi del secondo ciclo, quello che ella compose *corroborata*¹ dal giudizio espresso sui primi quattro dai 'sapientes huius libri fautores'.

Questi due testi sono dunque, in linea teorica, i più indicati per lo svolgimento di un'indagine tendente ad accertare l'evoluzione della tecnica drammatica di Rosvita. Nell'ambito di tale indagine ho ritenuto opportuno privilegiare da un lato l'aspetto della struttura, perché è forse quello che meglio consente di valutare lo sforzo di trasformare i modelli agiografici narrativi in *pièces* drammatiche interamente dialogate, dall'altro l'aspetto della simbologia, perché l'interpretazione simbolica è forse la chiave di lettura più costante ed anche più suggestiva del 'teatro' di Rosvita².

¹ *Epistula ad quosdam sapientes* 5, p. 236 Homeyer (Cito, qui e in seguito, da *Hrotsvithae Opera*, mit Einleitungen und Kommentar von Helene Homeyer, Paderborn 1970). Prima che, tra il X e l'XI secolo, venisse trascritto il codice di S. Emmerano (oggi *Monacensis latinus 14485*) nel quale possiamo leggere gli *opera omnia* di Rosvita eccettuati i *Primordia*, la badessa Gerberga inviò infatti per l'approvazione agli alti dignitari della sua Chiesa i primi quattro drammi della canonichessa (cfr. B. Nagel, *Hrotsvit von Gandersheim*, Stuttgart 1965, p. 29). Il *Coloniensis W 101* del sec. XII, che contiene appunto solo *Gallicanus*, *Dulcitus*, *Calimachus* e *Abraham*, è forse una copia di quella redazione primitiva.

² Già alla fine del secolo scorso William Henry Hudson osservava: 'The keynote of all her works is the conflict of christianity with paganism; and it is worthy of remark that in Hrotsvitha's hands christianity is throughout represented by the purity and gentleness of women, while paganism is embodied in what she describes as "the vigour of men" (*virile robur*). The clash of these adverse systems, therefore, means to her simply the clash of chastity and passion' ('Hrotsvitha of Gandersheim', *English Historical Review*, 3 [1888], 444-445). Analoghe considerazioni in Alice Kemp Welch, 'A Tenth-Century Dramatist, Roswitha the Nun', in *Of Six Mediaeval Women* (London, 1913), p. 20. Alla luce di questa contrapposizione esamina globalmente le leggende e i drammi anche Hugo Kuhn in un mirabile volume (*Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart, 1959) su cui avremo occasione di ritornare. Per una lettura allegorica assai convincente e circostanziata di un singolo brano, cfr. S. Sticca, 'Hrotsvitha's *Dulcitus* and its *spiritualis significatio*', in *Hommages à Marcel Renard* (Bruxelles, 1969), pp. 700-706, in cui si esamina la famosa scena della follia amorosa di Dulcizio. Lo stesso Sticca ha poi allargato il discorso a tutto il

Cominciamo dunque dal *Gallicanus*, in cui si narra la vicenda di questo generale romano che, in procinto di partire per una pericolosa spedizione contro gli Sciti, chiede, quasi in contraccambio, all'imperatore Costantino la mano di sua figlia Costanza. Ella ha da tempo deciso di consacrare la propria vita alla verginità, ma, consapevole del pericolo corso dall'intero popolo e fiduciosa nell'intervento della Provvidenza divina, decide, in accordo col padre, di fidanzarsi ugualmente col generale.

La guerra si svolge con esito sfavorevole per i Romani, fino a quando Gallicano si converte, in seguito all'intervento di Giovanni e Paolo, primiceri di Costanza; da quel momento la vicenda precipita verso la soluzione: Gallicano capovolge la situazione, sconfigge gli Sciti, ma, tornato in patria, rinuncia all'amore di Costanza e si vota al celibato. Qui termina la prima parte dell'opera (*Gallicanus I*), a cui si attaglia perfettamente l'*incipit* dell'Argomento tramandato dal manoscritto monacense, vale a dire *Conversio Gallicani principis militiae*.

Nella seconda parte (*Gallicanus II*), che narra avvenimenti accaduti dopo un considerevole lasso di tempo, si accenna all'esilio e al martirio di Gallicano voluti da Giuliano l'Apostata, mentre si racconta più diffusamente l'uccisione clandestina di Giovanni e Paolo, eseguita da Terenziano, sempre dietro ordine di Giuliano. Ma poco dopo il figlio dell'uccisore, invasato dal demonio, svela il delitto del padre, viene liberato dal demonio e insieme col padre riceve il battesimo presso il sepolcro dei martiri.

Per giustificare la scarsa coesione esistente fra le due parti del dramma si disse che Rosvita aveva voluto imitare Terenzio anche nell'uso della *contaminatio*³. Ma questa ipotesi, in apparenza tanto suggestiva, ad un esame più approfondito si rivela del tutto inconsistente.

Se è vero, infatti, che il Papebroch, editore degli *Acta Sanctorum* per i testi in oggetto, ha pubblicato separatamente alla data del 25 giugno il

dramma, confrontandone alcune tematiche con motivi scritturali, patristici e medievali in 'Hrotsvitha's *Dulcitius* and Christian Symbolism', *Medieval Studies*, 32 (1970), 108-127. Sulla sua scia si è posto Bruce W. Hozeski in un articolo per altri aspetti assai deludente ('The Parallel Patterns in Hrotsvitha of Gandersheim, a Tenth Century German Playwright, and in Hildegard of Bingen, a Twelfth Century German Playwright', *Annuaire Mediaevale*, 18 [1977], 42-53), mentre di 'personaggi-metafora' ha parlato da ultimo Massimo Oldoni ('Tecniche di scena e comportamenti narrativi nel teatro profano mediolatino (secc. IX-XII)', in AA. VV., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II Congresso di Studi di Viterbo, 17-19 giugno 1977, Roma, 1978, p. 39).

³ J. F. Abbick, 'Roswitha and Terence', *Classical Bulletin*, 23 (1947), 32.

martirio di Gallicano⁴ e alla data del 26 giugno il martirio di Giovanni e Paolo⁵, basandosi su un filone della tradizione manoscritta e su motivi di carattere liturgico, è altrettanto vero che esiste un secondo filone della tradizione che accomuna, unendole in un solo racconto, le passioni di Gallicano, Giovanni e Paolo⁶.

A questa seconda versione unificata si attenero l'anonimo autore della *Vita S. Constantiae*⁷ e Iacopo da Varazze nel capitolo LXXXVII della *Legenda aurea*, dedicato ai SS. Giovanni e Paolo⁸; ma, quel che è più importante, vi si era certamente attenuta anche Rosvita.

Se fra la narrazione del martirio di Gallicano e quello di Giovanni e Paolo si nota un certo iato, esso non è dunque imputabile ad una presunta *contaminatio* operata dalla poetessa medievale, ma semplicemente a un difetto esistente già nella sua fonte.

Rosvita segue abbastanza fedelmente il modello agiografico e più di una volta ne riproduce alla lettera frasi ed espressioni, ma il ricorso alla forma dialogica in sostituzione di quella narrativa rende la sua versione assai più mossa e piacevole alla lettura.

Se sui drammi di Rosvita nel loro complesso gli studiosi hanno espresso valutazioni contrastanti, per quanto riguarda il *Gallicanus* le opinioni risultano talvolta polari; ora esso viene giudicato il 'miglior pezzo della raccolta'⁹, ora 'il più confuso'¹⁰. Questi giudizi rispecchiano naturalmente un'analisi compiuta in base a criteri soggettivi, ma io credo che una 'callida iunctura' ci offra l'opportunità di esprimere in merito una valutazione meno personale e, quindi, più oggettiva.

Il 17 febbraio 1491 fu recitata in Firenze la *Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo*, l'ultima opera datata di Lorenzo il Magnifico¹¹, nella

⁴ AASS, iun. V (1709), pp. 37-39 (*De sancto Gallicano duce et consule Romano martyre in Aegypto*).

⁵ Ibidem, pp. 159-160 (*De sanctis fratribus martyribus Joanne et Paulo Romae in propria domo nunc ecclesia, item Terentiano et filio eius ibidem*).

⁶ Cfr. quanto scrisse in proposito il Papebroch a p. 161 A.

⁷ A noi nota grazie ad un manoscritto dell'XI secolo (cfr. C. Narbey, *Supplément aux Acta Sanctorum pour des Vies de Saints de l'Epoque Mérovingienne*, Paris, 1899-1900, vol. II, pp. 131-152).

⁸ L'opera fu composta nella seconda metà del 1200. Per il testo cfr. *Jacobi a Voragine Legenda Aurea*, rec. Th. Graesse (Dresdae et Lipsiae, 1846 = Vratislaviae, 1890), pp. 364-367.

⁹ M. A. Bruce-Whyte, *Histoire des langues romanes et de leur littérature depuis leur origine jusqu'au XIV^e siècle*, vol. I (Paris, 1841), p. 397: '... la plus longue et la meilleure de la collection'.

¹⁰ M. Oldoni, p. 39.

¹¹ Per la datazione cfr. H. A. Mathes, 'On the Date of Lorenzo's *Sacra Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo*: Febr. 17, 1491', *Aevum*, 25 (1951), 324-328.

quale talvolta, come è stato finemente osservato, 'sembra davvero di sentir risuonare la saggia e disincantata voce di un uomo ormai prossimo a lasciare, come il Costantino della sua *Rappresentazione*, la scena della vita'¹².

Data la grande affinità esistente tra l'argomento della *Rappresentazione* e quello del *Gallicanus*, sembrò naturale pensare che Rosvita fosse stata la fonte di Lorenzo e si rilevò che lo scopo dell'autrice era l'"esaltazione della fede cristiana" e la "dimostrazione della potenza di Cristo ... mentre la *Sacra Rappresentazione* ... non ha che di riflesso lo scopo di dimostrare tale potenza" essendo Lorenzo 'uso appunto a presentare durante il dramma persone piuttosto che simboli cristiani'¹³.

Queste conclusioni impressionistiche, corredate in seguito da un certo bagaglio di osservazioni filologiche e di riscontri testuali¹⁴, convinsero anche uno specialista del calibro del Franceschini e lo indussero ad avanzare l'ipotesi che a far conoscere il *Gallicano* a Lorenzo fosse stato a Firenze nel 1486 'lo stesso scopritore e primo editore delle opere di Rosvita'¹⁵, vale a dire Konrad Celtis.

Tale ipotesi va però respinta dal momento che Lorenzo Aicher, priore del monastero di S. Emmerano a Ratisbona, concesse all'insigne umanista il permesso di consultare il codice in cui egli avrebbe scoperto le opere di Rosvita solo il 24 gennaio 1494, quasi due anni dopo la morte del Magnifico¹⁶; ma soprattutto va respinta perché alcune notevoli divergenze rivelano che la fonte di Lorenzo non fu Rosvita. Mi limiterò qui a ricordare le principali.

Nella prima parte del *Gallicano*, nella preghiera che Costanza rivolge a Cristo perché distolga il generale dal proposito di sposarla, si trova solo un rapidissimo accenno al fatto che ella era stata guarita dalla lebbra

¹² Così E. Bigi, 'Lorenzo il Magnifico', in *Letteratura Italiana. I Minori* (Milano, 1961), p. 704.

¹³ A. Garsia, *Il Magnifico e la Rinascita* (Firenze, 1923 = Venezia, 1928), pp. 168-169.

¹⁴ Cfr. Juliana M. S. Cotton, 'La *Sacra Rappresentazione* di Lorenzo de' Medici e il *Gallicanus* di Hrotsvitha', *Giornale storico della letteratura italiana*, 111 (1938), 77-87.

¹⁵ E. Franceschini, *Rosvita di Gandersheim* (Milano, 1944), p. 19, n. 2. Sulle orme del Franceschini avevo anch'io accolto questa soluzione (cfr. F. Bertini, *Il "teatro" di Rosvita*, Genova, 1979, p. 57).

¹⁶ Per il testo del documento cfr. E. Klüpfel, *De vita et scriptis Conradi Celtis* (Friburgi Brisgoviae, 1827), vol. II, p. 78. Il manoscritto è il già citato *Monacensis latinus 14485* (olim *S. Emmerami E CVIII*). Del tutto improbabile appare d'altronde l'ipotesi che fra le mani di Lorenzo fosse capitata una copia del *Monacensis latinus 2552* (olim *Alderspacensis 22*), un passionale austriaco del XII secolo, apografo del precedente, o del *Coloniensis W 101* del XII secolo, contenente solo i primi quattro drammi e scoperto da G. Franken nel 1922 (per questa ipotesi cfr. Juliana M. S. Cotton, p. 82).

grazie all'intercessione di S. Agnese¹⁷; questo corrisponde perfettamente all'analogo accenno che Rosvita leggeva nella *Passio* di Gallicano¹⁸. La prima parte della *Rappresentazione* di Lorenzo è invece interamente incentrata sul dramma di Costanza che, disperandosi, esclama:

Misera a me! che mi giova esser figlia
di chi regge e governa il mondo tutto?
aver d'ancille e servi assai famiglia,
ricchezza e gioventù? Non mi fa frutto
l'onor, l'essere amata a maraviglia,
se 'l corpo giovenil di lebbra è brutto.
Non darò al padre mio nipoti o genero,
sendo tutto ulcerato il corpo tenero¹⁹.

Le lunghe sofferenze di Costanza hanno termine soltanto dopo che ella si è recata presso il sepolcro di S. Agnese e ha pregato quella santa vergine di intercedere per lei. Questo racconto è chiaramente desunto dalla parte finale di una *Vita Agnetis*, composta intorno al secolo VI e falsamente attribuita ad Ambrogio²⁰; tale *Vita* è la fonte principale anche dell'*Agnis* di Rosvita, che però omette completamente quest'ultimo episodio. Lorenzo attinse dunque in questo caso ad una fonte non utilizzata da Rosvita.

Il *Gallicanus II* si conclude con la conversione e il battesimo di Terenziano dopo la miracolosa guarigione del figlio, sulle orme della versione degli *Acta SS. Ioannis et Pauli*²¹. Nulla di tutto questo nella *Rappresentazione*; essa termina, infatti, con la frase di Giuliano che, colpito a morte da S. Mercurio, esclama:

Lo spirito è già fuor del mio petto spinto.
O Cristo Galileo, tu hai pur vinto²²,

ricalcando evidentemente un'altra versione agiografica, in cui Giuliano morente sussurrava la ben nota frase: *Vicisti Galilae, vicisti*²³. Tale versione doveva essere ignota a Rosvita, che non si sarebbe certo lasciata sfuggire una battuta tanto significativa.

¹⁷ Gallic. I, V 2-3, p. 249 Homeyer: *Christe, qui me precibus martiris tuae Agnetis / a lepra pariter corporis / et ab errore eripiens gentilitatis /...*

¹⁸ AASS, iun. V (1709), p. 37 E: *Domine Deus omnipotens, qui me orationibus tuae Martyris Agnae a lepra mundasti.*

¹⁹ Cito da Lorenzo de' Medici, *Opere*, a cura di A. Simioni (Bari, 1913-14; 1937²), vol. II, p. 75.

²⁰ PL 17, coll. 735-742.

²¹ AASS, iun. V (1709), p. 160 E.

²² Cfr. p. 114 Simioni.

²³ Tale versione più ampia della morte di Giuliano riporta appunto il Papebroch a p. 161 E.

Divergenze tanto evidenti in momenti così rappresentativi della vicenda, quali sono appunto l'inizio e la fine, mi inducono a credere che Lorenzo il Magnifico non abbia affatto conosciuto il dramma di Rosvita²⁴ e che i due autori abbiano perciò seguito indipendentemente fonti fortemente analoghe, ma non sempre coincidenti.

Se le cose stanno così, e credo che non ci siano motivi ragionevoli per dubitarne, una fortunata circostanza, la 'callida iunctura' cui accennavo poc' anzi, ci consente di mettere a confronto due testi composti a distanza di cinque secoli l'uno dall'altro, ma concepiti entrambi con l'intento di rivestire di forma drammatica un medesimo nucleo agiografico di base.

Ebbene, da questo confronto, in teoria certamente a lei sfavorevole, Rosvita non esce affatto male; *si parva licet componere magnis*, possiamo affermare che la canonichezza di Gandersheim interviene sui suoi modelli usando la stessa tecnica adoperata da Plauto nei confronti degli originali greci: il testo agiografico viene ora sintetizzato, ora ampliato; alcune battute vengono assegnate a un personaggio diverso da quello che le pronunciava nell'originale, altre vengono soppresse; in certi casi la successione degli eventi narrati dalla fonte viene modificata per consentire una migliore drammatizzazione, in altri casi vengono inseriti allo stesso fine nuovi personaggi. Per fornire un'idea del metodo seguito da Rosvita mi limiterò a citare due esempi.

Nella *Passio Gallicani* leggiamo che, udita la richiesta del suo generale, 'Constantinus vero Augustus contristari coepit et esse moestissimus, sciens filiam suam, positam in sancto proposito, facilius occidi posse quam vinci'²⁵; Rosvita traduce questa situazione in poche, ma intense, battute di dialogo tra Costantino e la figlia: 'Desiderat te sponsam habitum ire / — Me? / — Te / — Malim mori / — Praescivi/'²⁶.

Se si tien conto che l'efficacissimo 'Malim mori' è un calco terenziano²⁷, dobbiamo ammettere che la poetessa sa inserire bene i tasselli del suo mosaico e non dà certo l'impressione di essere alla sua prima esperienza in questo campo.

²⁴ Bisognerà dunque tornare a dar credito ai risultati raggiunti da Ruth Shepard Phelps, che ha individuato le fonti di Lorenzo nelle 'Vite' di Agnese, di Costanza, Attica e Artemia, di Gallicano, di Giovanni e Paolo, di Basilio di Cesarea ('The Sources of Lorenzo's *Sacra Rappresentazione*', *Modern Philology*, 23, 1925, 29-42), probabilmente riunite in un' unica raccolta (Juliana M.S. Cotton, p. 80).

²⁵ AASS. iun. V (1709), p. 37 D.

²⁶ *Gallie*. I, II 2-3, p. 246 H.

²⁷ *eun.* 66: 'Mori me malim'.

Verso la fine del racconto, la fonte agiografica si limita ad informarci che, lasciato il palazzo imperiale, Gallicano raggiunge ad Ostia S. Ilarino; in Rosvita invece il generale motiva il rifiuto opposto all'invito di restare a palazzo osservando finemente: 'Nulla magis est vitanda temptatio / quam oculorum concupiscentia ... Unde non expedit me frequentius virginem intueri, / quam prae parentibus, prae vita, prae anima a me scis amari'²⁸. L'inserzione è felice e rivela buona conoscenza dell'animo umano.

Lorenzo, per parte sua, si serve delle figure degli imperatori Costantino e Giuliano per esporre il proprio pensiero politico e teorizzare sui doveri del Principe²⁹, ma per il resto la sua opera risulta spesso astratta, fredda e di maniera, quando non si perde in eccessive lungaggini.

Su questo dramma di Rosvita resta ancora da dire che nell'amore non ricambiato di Gallicano per Costanza, molti studiosi hanno ritenuto di cogliere un'evidente allusione allo sfortunato amore di Bernardo per Gerberga I, che già si era votata alla vita verginale in quel convento di Gandersheim di cui sarebbe diventata badessa³⁰, mentre altri hanno rinvenuto nel titolo e nelle didascalie le tracce della conoscenza da parte di Rosvita di rappresentazioni mimiche³¹.

Per quanto riguarda il problema dell'imitazione terenziana, gli strumenti della ricerca si sono affinati e molta strada si è percorsa da quando Arthur J. Roberts sentenziava per amore di paradosso: 'Terence and Hrotswitha both wrote plays, each wrote six, and there the similarity ends'³²; oggi si è disposti a riconoscere che Rosvita ha saputo spesso far tesoro della lezione terenziana, non tanto a livello di mere reminiscenze

²⁸ *Galic.* I, XIII 4, p. 257 H.

²⁹ Cfr. P. Toschi, 'La teoria del Principe nella *Rappresentazione sacra* di Lorenzo de' Medici', *Rivista italiana del dramma* (15 genn. 1940), 3-20.

³⁰ Cfr. *prim.* 315-360 e poi Ch. Magnin, *Théâtre de Hrotsvitha* (Paris, 1845), p. XI; Helen Waddell, *The Wandering Scholars* (London, 1927; 1932⁶), pp. 76-77; Sister Mary Marguerite Butler, *Hrotsvitha: the Theatricality of Her Plays* (New York, 1960), p. 124; Marianne Schütze-Pflugk, *Herrscher- und Märtyrerauffassung bei Hrotsvit von Gandersheim* (Wiesbaden, 1972), p. 43; A. D. Frankforter, 'Hrotsvitha of Gandersheim and the Destiny of Women', *The Historian*, 41 (1979), 306.

³¹ P. von Winterfeld — H. Reich, *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters* (München, 1913), p. 519; R. Axton, *European Drama of the Early Middle Ages* (London, 1974), pp. 27 e 29.

³² 'Did Hrotsvitha Imitate Terence?', *Modern Language Notes*, 16 (1901), col. 480. Su posizioni analoghe Giorgio Brugnoli, che definisce Terenzio 'il grande assente nell'opera di Rosvita' ('Azione e dialogo in Rosvita', *Ann. Fac. Lett. Fil. Mag. Univ. Cagliari*, 28 [1960], 501-527 e, in particolare, p. 508).

lessicali, invero assai poco numerose, quanto piuttosto a livello di riprese di movenze stilistiche e strutturali³³.

Benché il *Gallicanus* non offra molta materia per un recupero terenziano³⁴, è il dramma più ricco di reminiscenze letterali dalle commedie del poeta antico ed è anche uno di quelli in cui certe rivendicazioni terenziane nei confronti della misoginia della tradizione comica precedente trovano puntuale riscontro. La sbiadita Costanza della narrazione agiografica diventa così la vera protagonista del *Gallicanus*, colei che, facendosi strumento della volontà divina, regge le fila di tutta la vicenda³⁵; è insomma una di quelle eroine di Rosvita, la cui apparente 'fragilitas' finisce programmaticamente per trionfare sul 'virile robur'³⁶.

L'amore, come già in Terenzio, è l'indispensabile alimento che dà vita a quasi tutti i drammi di Rosvita³⁷, ma ad esso si oppone trionfalmente proprio quell'ideale che al pagano Terenzio doveva rimanere del tutto estraneo, mentre per la canonicità costituiva la più alta manifestazione della potenzialità umana, vale a dire la verginità.

L'alternativa del matrimonio viene considerata negativamente a tal punto che, come abbiamo visto, Costanza non esita a proclamare che preferisce la morte. E che questa non sia la scelta estrema di un singolo personaggio, ma la convinzione profonda dell'autrice, appare chiaramente dal fatto che l'amore sessuale non viene considerato come un impulso naturale dell'uomo, ma piuttosto come una deleteria passione suscitata dal demonio e l'innamorato viene sempre dipinto come un malato e definito 'stultus', 'infelix', 'miser', 'misellus'³⁸. Tra 'virginitas' e 'amor illicitus' non esiste praticamente alternativa; anche la maternità, per quanto possa essere onorevole e gratificante, risulta agli occhi di Rosvita inferiore alla verginità e l'eccezione miracolosa di Maria ne è la più evidente conferma.

Questa concezione apparentemente misogina, derivata da quella linea patristica che individuava nella donna l'*instrumentum diaboli*, viene però

³³ Cfr. in proposito il bell'articolo di K. De Luca, 'Hrotsvit's "Imitation" of Terence', *Classical Folia*, 28 (1974), 89-102 (per il *Gallicanus* cfr. in particolare le pp. 95-97); ma vedi anche Helene Homeyer, "'Imitatio" und "aemulatio" im Werk der Hrotsvitha von Gandersheim', *Studi Medievali*, 9 (1968), 966-979.

³⁴ Cfr. G. Vinay, *Alto Medioevo Latino* (Napoli, 1978), p. 512.

³⁵ Cornelia C. Coulter, p. 522.

³⁶ Cfr. *praef.* 5, p. 234 Homeyer. Per questo particolare aspetto del teatro terenziano, si veda L. Perelli, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio* (Firenze, 1973), pp. 15-59.

³⁷ Ben a ragione, quindi, il Vinay definisce Rosvita 'il primo poeta d'amore del medioevo latino' (*Alto Medioevo Latino*, p. 554).

³⁸ Cfr. Marianne Schütze-Pflugk, *Herrscher- und Märtyrerauffassung*, pp. 20-21.

radicalmente ribaltata da Rosvita, che vede nella donna, soprattutto se fragile e debole, l'ideale *instrumentum Dei*. All'immagine tradizionale della donna cristiana sottomessa all'uomo perché a lui intellettualmente inferiore, o della donna tentatrice, veicolo di lussuria e di perdizione, si sostituisce quindi l'immagine, anch'essa cristiana, della donna dominatrice dell'uomo perché a lui moralmente superiore, o della donna redentrice, veicolo di santità e di salvezza eterna, quale appunto si rivela Costanza³⁹.

Fin dal primo acerbo tentativo, dunque, la struttura drammatica sottesa alla trama agiografica concorre insieme con uno scoperto simbolismo alla realizzazione del programma di adattamento del teatro pagano di Terenzio alla tematica cristiana⁴⁰.

Passiamo ora dal *Gallicanus* al *Pafnutius* e vediamo di riassumerne rapidamente la trama: l'eremita Pafnuzio, lasciato momentaneamente il deserto della Tebaide, in cui vive con i suoi discepoli, si reca, protetto dalle loro preghiere e dalla propria virtù, in una vicina città dell'Egitto in cui vive Taide, una bella e giovane prostituta circondata da uno stuolo di amanti. Fingendosi un cliente, Pafnuzio avvicina la donna e la convince abbastanza facilmente a cambiar vita, nella speranza di ottenere da Dio, attraverso l'espiazione e la penitenza, il perdono dei propri peccati. Radunati i suoi numerosi amanti, Taide brucia davanti ai loro occhi stupefatti le ricchezze precedentemente accumulate e si allontana con il santo eremita che, prima di lasciarla, la scorta fino ad un vicino convento di monache. Là, in una celletta che comunica con l'esterno solo grazie ad una piccola finestra, attraverso la quale ella riceve quotidianamente pane e acqua, la povera Taide trascorre tre lunghi anni in completa clausura. A questo punto anche il rigoroso Pafnuzio comincia a dubitare di essere stato troppo severo e consulta in proposito il santo eremita Antonio, al cui discepolo Paolo appare poco dopo una visione: in cielo si esulta e si

³⁹ 'Constantia's decision to maintain her virginity not only made her a heroine of the faith; it redirected, purified and saved the man who had sought to exercise his baser nature through her' (A. D. Frankforter, 'Hroswitha', p. 306). Per la doppia caratterizzazione, positiva e negativa, della donna nel pensiero cristiano, cfr. Elena Giannarelli, *La tipologia femminile nella biografia e nell'autobiografia cristiana del IV secolo* (Roma, 1980), in particolare pp. 12 e 84.

⁴⁰ Convincenti in questo senso le argomentazioni dell'Ayton, che però forse si spinge troppo oltre quando afferma: 'in a small allegorical scene, the Roman Emperor's servant, significantly named Terentius [*sic!*], is converted to Christianity' (*European Drama*, p. 29). In realtà il personaggio si chiama *Terrentianus* e l'episodio della sua conversione non è stato concepito dalla fantasia di Rosvita in funzione allegorica per il semplice motivo che è già presente nella fonte agiografica.

fa festa in attesa di Taide. Pafnuzio raggiunge allora il convento, assiste fino all'ultimo la donna ormai morente e rivolge una preghiera a Dio perché le consenta di risorgere e di godere delle gioie del Paradiso.

E' stato autorevolmente sostenuto⁴¹ che fonte di Rosvita non fu tanto l'anonima *Vita* di Taide pubblicata negli *Acta Sanctorum*⁴², quanto quella edita ai primi del 1900 dal Nau sulla base di tre manoscritti parigini⁴³, ma il problema è in questo caso assolutamente irrilevante poiché, per dare forma e struttura drammatica al *Pafnutius*, la canonichessa ricorse ad una tecnica compositiva molto diversa da quella adoperata per comporre il *Gallicanus*.

Pur lasciando sostanzialmente inalterato il contenuto della vicenda, Rosvita si mostra ormai del tutto indipendente per quanto concerne la forma; le riprese letterali dalla fonte, così frequenti nel *Gallicanus*, qui sono ormai ridotte a ben poca cosa⁴⁴, ma soprattutto è significativo il fatto che, sebbene il testo agiografico sia più breve rispetto ai modelli usati per gli altri drammi, il *Pafnutius* è invece il più lungo dopo il *Gallicanus*. Incoraggiata dal consenso dei suoi dotti ed autorevoli sostenitori, Rosvita riteneva evidentemente di avere ormai raggiunto la maturità sufficiente per dedicare maggiore spazio alla trattazione di quei temi eruditi di sapore filosofico-scolastico che aveva cominciato timidamente ad introdurre nella scena d'apertura del *Calimachus*.

Il testo agiografico non costituiva più per lei l'unica fonte, perché ad esso si affiancava l'*auctoritas* di un testo boeziano: nel *Pafnutius* soprattutto il *De institutione musicae*, nel *Sapientia* il *De institutione arithmeticae*. Lo aveva preannunciato ella stessa nell'*Epistola* premessa ai drammi con queste parole: '... se talvolta mi si è presentata l'opportunità di strappare qualche filo, o persino qualche brandello di stoffa, al mantello della Filosofia, ho avuto cura di inserirlo nella trama di questa mia operetta, perché la pochezza della mia ignoranza potesse trar luce dall'introduzione di un argomento più elevato ...'⁴⁵.

⁴¹ Cfr. Helene Homeyer, *Hrotsvithae opera*, p. 321.

⁴² AASS. oct. IV (1780), p. 225 (= PL 73, coll. 661-662: *Vita sanctae Thais meretricis*).

⁴³ Si tratta dei *Parisini latini 10840, 2867 e 2646*. Cfr. F. Nau, *Histoire de Thaïs* (Paris, 1903), pp. 36 sgg.; si veda anche O. R. Kuehne, *A Study of the Thais Legend with Special Reference to Hrotsvitha's "Paphnutius"* (Philadelphia, 1922).

⁴⁴ In pratica sono soltanto due: un duro rimprovero di Pafnuzio a Taide (*Pafn.* III 5, p. 338 H.: 'quia haec nosti / et tantas animas perdidisti / ~ *Vita*, p. 225 B: 'Si ergo haec nosti, cur tantas animas perdidisti ...?') e la breve formula di preghiera con cui la penitente viene invitata a rivolgersi a Dio (*Pafn.* VII 14, p. 244 H.: 'Qui me plasmasti, / miserere mei!' / ~ *Vita*, p. 225 D: 'Qui plasmasti me, miserere mei'.)

⁴⁵ Cfr. *epistola ad quosdam sapientes* 9, p. 236 H.

Scene come quella di apertura del *Pafnutius*, o come la III del *Sapientia*, che suscitavano l'entusiastica ammirazione di Konrad Celtis⁴⁶, possono certo apparire a un lettore dei nostri tempi un anacronistico ed inutile sfoggio di cultura, che rischia, tra l'altro, di compromettere, col suo procedere pedantesco, il tono e l'andamento drammatico dell'intera composizione⁴⁷.

Credo però che l'autentico significato di queste scene si possa comprendere soltanto alla luce di un'interpretazione in chiave scherzosamente autoironica del brano dell'*Epistola* che le preannuncia. Rosvita sapeva bene, infatti, che nel *De consolatione* coloro che strappano brandelli dal mantello della Filosofia sono per Boezio null'altro che degli appartenenti a rissose sette di pseudo-filosofi, che la degradano afferrandosi al suo mantello come a quello di una prostituta⁴⁸. Con falsa modestia ella si scusava dunque allusivamente di aver fatto la stessa cosa con le sue citazioni dai testi boeziani⁴⁹.

Ma subito dopo aver scherzosamente ostentato la propria umiltà, la poetessa continua ancora nel suo penetrante gioco di allusioni perché, proprio nel momento in cui insiste sulla presunta inferiorità intellettuale della donna⁵⁰, sembra voler ricordare ai dotti destinatari della lettera che i filosofi sono sempre stati ispirati dalla Filosofia, cioè da colei che si potrebbe considerare l'incarnazione stessa dell'intelligenza femminile⁵¹. Una concreta conferma di questa sorta di rivendicazione femminista *avant la lettre* ritroviamo nel personaggio di *Sapientia* nel dramma omonimo.

⁴⁶ Nella lettera premessa alla sua edizione del 1501 egli scriveva infatti: 'Taceo liberales artes mathematicaeque disciplinas, in quibus se illam doctam et admirabilem ostendit, ut de tonis et musica in Paffnucio et de vi et virtute et naturis numerorum in Fide [scil. Sapientia]'.
⁴⁷ Cfr. quanto scrive ad es. Cornelia C. Coulter, p. 525.

⁴⁸ Boeth. *de cons.* I pr. 1, 5: 'Eandem tamen vestem violentorum quorundam sciderant manus et particulas quas quisque potuit abstulerant'. Rosvita aveva forse inconsciamente presente questo brano quando nel comporre la scena in cui Taide, ormai pentita, si sottrae agli amanti che cercano di afferrarla, le fa pronunciare queste parole: 'Dimittite; / nolite vestem meam adtrahendo scindere' (*Pafn.* IV 4, p. 340 H.).

⁴⁹ Questa interpretazione, che io accolgo qui senza riserve, è dovuta al fine intuito di Peter Dronke, nella cui prospettiva di lettura il tono scherzoso dell'*Epistola* si abbina perfettamente con quello altrettanto ironico dell'intera prefazione ai drammi '... where she says little of what she really means and means almost nothing of what she says'. La citazione è tratta da *Women Writers of the Middle Ages* (Cambridge, 1984), p. 69; del capitolo dedicato a Rosvita l'amico Dronke, con la consueta gentilezza, mi aveva concesso di leggere in anteprima una copia dattiloscritta.

⁵⁰ Rosv. *Epistola ad quosdam sapientes* 9, p. 236 H.: 'quo ... largitor ingenii / tanto amplius in me iure laudaretur, / quanto muliebris sensus tardior esse creditur'.

⁵¹ Per questa interpretazione mi rifaccio ancora al citato volume del Dronke, p. 75.

Non si può quindi naturalmente escludere che nella lunga scena di apertura, in cui il santo eremita insegna ai suoi discepoli alcune nozioni di musica e di armonia, il personaggio di Pafnuzio rappresenti la proiezione simbolica di Rosvita, mentre le figure dei discepoli adombrerebbero alcune monache meno istruite del convento di Gandersheim⁵². A quelle che si facevano forti della massima paolina 'nam stulta mundi elegit Deus, / ut confunderet sophistica'⁵³, Rosvita-Pafnuzio rimproverava lo scarso interesse per lo studio, inteso come mezzo di glorificazione del Signore⁵⁴.

L'identificazione Pafnuzio-Rosvita sembrerebbe trovare conferma nella domanda, rivolta con grande modestia ai discepoli ammirati: 'Cur me illuditis, / qui plane sum nescius, / non philosophus?'⁵⁵ e ancora, poco più avanti, nell'umile affermazione: 'Tenuem scientiae guttulam, / quam de plenis sciorum pateris effluentem, non ad colligendum residens, / sed casu praeteriens, / repertam elambi, / vobiscum communicare studui'⁵⁶.

Ma accanto al Pafnuzio-maestro, circondato dai suoi discepoli, troviamo il Pafnuzio-buon pastore, che parte per ricondurre all'ovile la pecorella smarrita, e il Pafnuzio che crede fortemente nel valore della preghiera, sia privata che comune. E allora alla suggestiva identificazione Pafnuzio-Rosvita sembra sovrapporsi, senza peraltro cancellarla del tutto, la più articolata identificazione simbolica Pafnuzio-Gesù⁵⁷.

Anche l'atteggiamento di benevolenza di Pafnuzio nei confronti della prostituta pentita, pur accanto all'inflessibile rigore con cui le assegna la pena da espiare, ricorda l'analogo atteggiamento di Gesù nei confronti della Maddalena, così come il felicissimo accenno del santo eremita alla gratuità della grazia divina⁵⁸ sembra richiamare le seguenti parole di Gesù: 'Amen, dico vobis, quia publicani et meretrices praecedent vos in regnum Dei'⁵⁹.

⁵² Cfr. Marcella Rigobon, *Il teatro e la latinità di Hrotsvitha* (Padova, 1932), pp. 6-7.

⁵³ *Pafn.* I 20, p. 324 H. Cfr. Paul. *ad Cor.* I 1,27: 'sed quae stulta sunt mundi elegit Deus, ut confundat sapientes'.

⁵⁴ *Pafn.* I 21, p. 334 H.: 'Et in cuius laudem dignius iustiusque scientia artium retorquetur, quam in eius, qui scibile fecit / et scientiam dedit?'

⁵⁵ *Pafn.* I 19, p. 333 H.

⁵⁶ *Ibidem*; questa frase in particolare riecheggia il tono ambigualmente modesto che caratterizza sia la *Praefatio* ai drammi, sia l'*Epistola* ai sapientes.

⁵⁷ Su questo punto mi ero già soffermato nel mio volumetto su Rosvita, p. 70. Tale identificazione verrebbe, tra l'altro, convalidata da quella parallela tra Abramo e Cristo proposta da Sandro Sticca nell'ambito della sua interpretazione simbolica dell'*Abraham* come un *itinerarium animae in Deum* ('Hrotsvitha's *Abraham* and Exegetical Tradition', in *Fons perennis. Saggi in onore di V. D'Agostino*, Torino, 1970, pp. 359-385).

⁵⁸ *Pafn.* XII 5, p. 348 H.: 'Gratuitum Dei donum / non pensat humanum meritum, / quia, si meritis tribueretur, / gratia non diceretur'.

⁵⁹ Matth. 21,31. Anche in questo caso, come già nel caso del *Calimachus* (cfr. F. Bertini,

Ma la sorprendente simpatia dimostrata da Rosvita nel tratteggiare le figure di prostitute presenti nei suoi drammi, oltre che come attrazione polare, come misterioso fascino esercitato su di lei dal mondo del male, si spiega anche come evidente ripresa di un analogo atteggiamento terenziano⁶⁰. Anche in Rosvita, come in Terenzio, il personaggio che ricorre al trucco del travestimento agisce a buon fine, ma lo scopo di Cherea nell'*Eunuchus* è quello di riuscire a far l'amore con la sua bella, mentre quello dei due santi eremiti Abramo e Pafnuzio è di redimere le peccatrici⁶¹. Siamo di fronte a quella che è stata recentemente definita 'a deliberate "reverse imitation" of Terence ... in order to glorify chastity'⁶².

D'altronde, puntando fortemente sul sentimento di tenerezza che le delicate figure di Maria e di Taide suscitano rispettivamente in Abramo e in Pafnuzio⁶³, Rosvita ha saputo ancora una volta adattare ai propri fini temi caratteristici del teatro di Terenzio, trasformando motivi pagani in sentimenti cristiani⁶⁴.

Ancora due considerazioni prima di concludere: gli studiosi hanno da tempo rilevato la sorprendente analogia tematica esistente tra l'*Abraham* e il *Pafnutius* e, considerando il primo il capolavoro di Rosvita, hanno spesso finito col sottovalutare il secondo⁶⁵.

In realtà, esattamente come il quinto poemetto sacro, vale a dire il *Basilus*, ripropone, variandolo, il tema del patto col diavolo già trattato nel quarto, vale a dire il *Theophilus*, così il quinto dramma, cioè appunto il *Pafnutius*, ripropone, variandolo, il tema della redenzione di una prostituta già trattato nel quarto, cioè appunto l'*Abraham*. Evidentemente il motivo del peccatore che si pente, espia le sue colpe e si salva era estremamente importante per Rosvita, che lo collocò in posizione simmetrica e centrale nelle sue raccolte e lo sviluppò per ben quattro volte⁶⁶.

p. 134, n. 19), mi pare che Rosvita sviluppi una teologia della grazia perfettamente ortodossa, senza dimostrare alcuna simpatia per la teoria della 'doppia predestinazione' di Gottescalko. Di diverso avviso E. Michalka, *Studien über Intention und Gestaltung in den dramatischen Werken Hrotsvits von Gandersheim* (Freudenthal, 1968), pp. 114-118 e 189.

⁶⁰ Cornelia C. Coulter, p. 526; A. D. Frankforter, p. 310.

⁶¹ J. F. Abbick, p. 32.

⁶² K. De Luca, p. 101.

⁶³ 'Il testo di Rosvita su cui incombe la "delicatezza" è il *Pafnutius* con riferimento costante a Taide, la bellissima e "delicatissima" meretrice' (G. Vinay, p. 521).

⁶⁴ R. Axton, p. 29.

⁶⁵ Cfr. ad es. quanto scrive E. Franceschini, p. 25, n. 2.

⁶⁶ L'individuazione di queste e di altre simmetrie presenti nell'opera di Rosvita è merito

Limitando il nostro raffronto ai due drammi, possiamo constatare che nell'*Abraham* predominano i mezzi toni: il santo eremita si mostra pieno di premure e di affetto nei confronti della nipote, che non ha saputo reagire alla vergogna di essersi lasciata sedurre, e il lirismo raggiunge il culmine nella scena (VI 3) in cui Maria, abbracciando il vecchio, ricorda d'un tratto la sua vita verginale d'un tempo; nel *Pafnutius*, invece, predominano le tinte forti: il santo eremita si dimostra inflessibile e quasi crudele nei confronti della ragazza, che ha scelto coscientemente la strada della perdizione, e il realismo raggiunge il culmine nella scena (VII 12) in cui Taide inorridisce al pensiero di dover trascorrere il resto della sua vita chiusa nello stesso luogo in cui è costretta a soddisfare quotidianamente i propri bisogni corporali.

Come il soave profumo della verginità suscita in Maria il dolce ricordo di un passato felice, il terribile fetore dello sterco suscita in Taide la spaventosa visione di un futuro allucinante. Comportamenti e situazioni così armonicamente contrastanti rivelano che all'epoca in cui compose il *Pafnutius* Rosvita aveva ormai raggiunto, almeno a livello d'impostazione strutturale, la piena padronanza della tecnica drammatica.

Che la corrispondenza antitetica con l'*Abraham* non sia casuale, ma voluta, mi pare confermato dal fatto che questo episodio è forse quello in cui Rosvita si allontana più marcatamente dalla fonte. Nella *Vita sanctae Thais meretricis* la donna, vedendo che Pafnuzio, fatto piombare l'uscio della cella, si allontana (Cum autem discederet ostio plumbato), in un estremo sussulto di debolezza, gli domanda disperata: 'Quo iubes, pater, ut aquam meam effundam?' e Pafnuzio, irremovibile, 'In cella, ut digna es'⁶⁷.

Questo particolare fisiologico, così strettamente legato al modo della penitenza, nell'XI secolo dovette sembrare un po' troppo crudo a Marbodo di Rennes, che lo eliminò dalla sua *Vita S. Thaisidis*, composta in 159 esametri leonini sulla base delle stesse fonti usate da Rosvita, ma indipendentemente da lei⁶⁸. La canonichessa di Gandersheim, nella sua versione, lo aveva invece non solo conservato, ma addirittura evidenziato, poichè, pur ricorrendo ad eufemistiche circonlocuzioni, aveva trasformato la lineare domanda del testo agiografico in questo modo: 'Quid

di Hugo Kuhn (pp. 91-104), ma molte acute puntualizzazioni al riguardo si trovano nel citato libro di Peter Dronke, pp. 60-64.

⁶⁷ PL 73, coll. 661C-662A.

⁶⁸ PL 171, coll. 1629-1634. Esso è conservato invece nel capitolo 152 della 'Leggenda aurea' di Iacopo da Varazze dedicato a Santa Taide peccatrice.

inoportunius / quidve poterit esse incommodius, / quam quod in uno eodemque loco / diversa corporis necessaria supplere debebo? / Nec dubium, quin ocius fiat inhabitabilis / prae nimietate foetoris / (scena VII 12).

Quando plasmò alla sua inimitabile maniera il personaggio di Taide nel canto XVIII dell'*Inferno*, Dante, con ogni probabilità, non conosceva il *Pafnutius*⁶⁹; lo conosceva, invece, ed assai bene, Anatole France per aver visto i drammi di Rosvita rappresentati al teatro dei burattini⁷⁰. Lo conosceva a tal punto che ne trasse l'ispirazione per scrivere, nel 1890, il romanzo *Thaïs*; in esso la vicenda si snoda fin quasi alla conclusione seguendo, più o meno fedelmente, la versione di Rosvita, ma il France, da buon romanziere, ha naturalmente in serbo un finale a sorpresa. Nell'ultima scena, infatti, Pafnuzio, mentre si trova al capezzale della giovane donna, lungi dal levare al cielo, come in Rosvita, una preghiera di ringraziamento, stringe disperatamente tra le braccia il corpo di Taide, più bella che mai nell'ora del trapasso, e, sopraffatto dal delirio di una passione amorosa incontrollabile perché troppo a lungo controllata, rinnega Dio e grida tutto il suo desiderio⁷¹.

La pia canonichessa di Gandersheim non avrebbe mai potuto immaginare che un giorno il suo santo eremita avrebbe ceduto bestemmiando alle tentazioni della carne, ma, se questo è accaduto, la responsabilità è quasi interamente sua: Anatole France si è limitato a dar vita alle inquietanti passioni che la delicata bellezza di Taide era in grado di suscitare: dopo quasi un millennio le tensioni latenti e represses nel dramma di Rosvita hanno finalmente trovato uno sfogo.

Università di Genova

⁶⁹ Edoardo Sanguineti (*Interpretazione di Malebolge*, Firenze, 1961, pp. 36-37, n. 4) evita di pronunciarsi in proposito; Marino Barchiesi nega decisamente che Dante conoscesse Rosvita (*Un tema classico e medievale: Gnatone e Taide*, Padova 1963, pp. 163-164).

⁷⁰ Cfr. A. France, 'Les marionnettes de M. Signoret', in *La vie littéraire* (Paris, 1925), vol. II, pp. 145-150 e 'Hrotswitha aux marionnettes', *Ibidem*, vol. III, pp. 10-19.

⁷¹ 'Nel mondo lineare di Rosvita, dominato da una fede incrollabile, il buono rimane buono e il cattivo si converte; nel mondo contraddittorio di France il cattivo si converte, ma il buono diventa cattivo' (F. Bertini, p. 73).

LUDWIG BRAUN

DIE 'DRAMATISCHE' TECHNIK
DES VITALIS VON BLOIS
UND SEIN VERHÄLTNIS ZU SEINEN QUELLEN

Die zentrale Frage, auf die ich in diesem Beitrag alles beziehe, soll die folgende sein: war für die *Comedia elegiaca* des Vitalis von Blois, die den Namen *Geta* trägt, Quelle und Vorlage ein spätantikes, uns verlorenes Drama namens *Geta*, oder hat Vitalis unmittelbar aus der uns erhaltenen Plautinischen Komödie *Amphitruo* geschöpft? Diese Frage ist schwierig zunächst deswegen, weil zwar nicht wenige wesentliche Elemente aus der Handlung des Plautinischen *Amphitruo* in dem Werk des Vitalis wieder begegnen, andererseits aber in dem mittelalterlichen Werk jedenfalls eine erhebliche Umgestaltung dieses Stoffes zu greifen ist. Die Frage spitzt sich also darauf zu, ob eine Verwandlung solchen Ausmaßes in einem einzigen Schritt, in direkter Auseinandersetzung des Vitalis mit Plautus, denkbar ist, oder ob nicht mindestens eine Zwischenstufe angenommen werden müßte, eben jener spätantike *Geta*, der natürlich seinerseits den *Amphitruo*-Stoff schon stark umgestaltet haben müßte.

Für die Abhängigkeit des Vitalis von einem spätantiken *Geta* haben sich ausgesprochen A. Bozon, Wilhelm Creizenach, Gustavo Vinay, Giorgio Brugnoli, Ada Giorgi, Willi Emrich, Konrad Gaiser, und wiederholt Ferruccio Bertini¹; für die direkte Benutzung des Plautus durch Vitalis hingegen sind eingetreten Dante Bianchi, Wieland Schmidt, Alison G. Elliott, A. Keith Bate². Die Untersuchungen, die ich hier

¹ A. Bozon, *De Vitali Blesensi* (Paris, 1878), bes. S. 32-39; Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Bd I (Halle, ²1911), S. 20-23; Gustavo Vinay, 'La commedia latina del secolo XII', *Studi medievali*, N.S. 18 (1952), S. 209-271, bes. 261; Giorgio Brugnoli, 'Note di filologia medioevale', *Rivista di cultura classica e medioevale*, 3 (1961), S. 114-120, bes. 115; Ada Giorgi, 'Dall' *Amphitruo* plautino al *Geta* di Vitalis Blesensis', *Dioniso*, 35,3-4 (1961), S. 38-55; Willi Emrich, *Griesgram oder Die Geschichte vom Topf, Querolus sive Aulularia*, Lateinisch und deutsch (Berlin, 1965), S. 4; Konrad Gaiser, *Menanders 'Hydria'*, Abh. der Heidelberger Akad. d. Wiss., Philos.-histor. Klasse (1977), I, S. 404-410; Ferruccio Bertini, *La commedia elegiaca latina in Francia nel secolo XII* (Genua, 1973), S. 64-69; ders., *Commedie latine del XII e XIII secolo*, Bd I (Genua, 1976), S. 34 f; ders., ebd. Bd III (Genua, 1980), S. 145-151, wo in den Anmerkungen noch weitere Literatur genannt ist.

² Dante Bianchi, 'Intorno a Vitale di Blois', *Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, 18 (1962), S. 25-59, bes. 36 ff; Wieland Schmidt, *Untersuchungen zum "Geta" des Vitalis Blesensis* (Ratingen/Kastellaun, 1975), = Diss. Köln 1973, bes. S. 21 ff; Alison G.

vorlege, haben mich dazu bestimmt, der letztgenannten Meinung beizutreten, also eine direkte Beziehung zwischen dem *Amphitruo* des Plautus und dem *Geta* des Vitalis anzunehmen; für die Postulierung eines verschollenen *Geta* der Spätantike sehe ich kein einziges zwingendes Argument.

Eine wesentliche Anregung für die Annahme eines spätantiken *Geta* dürfte immer schon darin gelegen haben, daß unzweifelhaft für das andere Werk, das wir von Vitalis besitzen, die *Aulularia*, die Vorlage eben in einem dramatischen Werk der Spätantike bestand, dem *Querolus*. Dieses Werk ist uns erhalten; sein Verfasser ist unbekannt.

Nun macht Vitalis selbst durchaus für beide seiner *Comediae* Angaben über deren Quellen: im Prolog seiner *Aulularia* (V. 11ff) bezieht er sich zunächst immer wieder auf 'Plautus', behauptet etwa: *Plautum sequor* (V. 21), geht auch auf einige seiner Änderungen gegenüber 'Plautus' ein, und sagt schließlich:

Curtavi Plautum: Plautum hec iactura beavit;
Ut placeat Plautus, scripta Vitalis emunt.
Amphitruon nuper, nunc Aulularia tandem
Senserunt senio pressa Vitalis opem. (V. 25-28)

Daß hier, entgegen dem Wortlaut, gerade nicht die *Aulularia* des Plautus gemeint sein kann, hat man längst gesehen, direkte Quelle für die *Aulularia* des Vitalis ist vielmehr, wie gesagt, ohne jeden Zweifel der *Querolus*. Nun trägt dieser aber in fast allen unseren Handschriften den Titel: *Plauti Aulularia*,³ Vitalis hat demnach ganz getreulich angegeben, was er in seiner Quelle gelesen hat. Infolgedessen dürfen wir, was den *Geta* des Vitalis betrifft, zwar noch unsere Zweifel haben, ob dessen Quelle wirklich, wie Vitalis behauptet, der *Amphitruon* des Plautus war, aber eines steht fest: das Stück, das Vitalis hier bearbeitete, hieß in seiner Handschrift '*Plauti Amphitruon*'—und nicht '*Geta*'! Ich finde es daher doch etwas kühn, wie weithin diejenigen, die eine spätantike Komödie als Zwischenvorlage erst postulieren, gleich auch einen Namen dafür erfinden und sich damit über das ausdrückliche Zeugnis des Vitalis hinwegset-

Elliott, 'Geta, by Vitalis of Blois', *Allegorica*, 3,2 (1978), S. 9; A. Keith Bate, *Latomus*, 35 (1976), S. 164; ders., *Three Latin Comedies (Geta, Babio, Panphilus)*, (Toronto, 1976), S. 3ff; ders., 'Language for School and Court: Comedy in "Geta", "Alda" and "Babio"', in *L'eredità classica nel medioevo: il linguaggio comico*, Atti del III Convegno di Studio (Viterbo, 1979), S. 143-156, bes. 144-149.

³ S. die Angaben zu den überlieferten *Inscriptiones* und *Subscriptiones* in: *Querolus sive Aulularia incerti auctoris comoedia* ... edidit Gunnar Ranstrand (Göteborg, 1951), S. 3 u. 62.

zen⁴. Bevor nicht schwerwiegende Gründe dagegen angeführt werden, sollten wir also die zunächst noch unbekannte Vorlage des mittelalterlichen *Geta* 'Amphitruon' nennen. Auch den Titel *Aulularia* für das üblicherweise *Querolus* genannte Stück gebraucht Vitalis übrigens keineswegs ganz unberechtigt, denn der Autor selbst stellt zur Auswahl: 'Querolus an Aulularia haec dicatur fabula, vestra erit sententia'⁵.

Doch läßt sich mit solchen Vorbemerkungen die eigentliche Frage natürlich nicht entscheiden. Die Lösung ist vielmehr von den folgenden sehr günstigen Ausgangspunkten aus zu finden:

1. Wir besitzen den *Querolus* und die *Aulularia* des Vitalis, somit in diesem Fall die direkte Quelle und die Bearbeitung. Durch einen Vergleich dieser beiden Werke wird man die Eigenart, mit der Vitalis eine Quelle umgestaltet, fest in den Griff bekommen. Deutlich wird somit die erzählerische oder auch dramatische Technik des Vitalis, oder, anders gesagt, eine Art künstlerischer Verwandlungsfaktor, der zwischen Vitalis und seiner Quelle wirkt.

2. Durch die umkehrende Anwendung dieses Verwandlungsfaktors sollte es gelingen, einigermaßen genaue Angaben über Inhalt und Eigenart der Quelle zu machen, die Vitalis für seinen *Geta* herangezogen hat. Der *Amphitruon* müßte sich also in den Grundzügen rekonstruieren lassen. Die Aussichten für ein solches Verfahren sind deswegen besonders günstig, weil sich beide *Comediae* des Vitalis in Anlage und Eigenart außerordentlich ähnlich sind.

3. Je nachdem, ob der so rekonstruierte *Amphitruon* dem Plautinischen *Amphitruo* gleicht oder sich stark von ihm unterscheidet, ist die Ansetzung einer spätantiken Zwischenvorlage *Amphitruon* unnötig und somit unbegründet oder aber notwendig. Oder anders gesagt: erweisen sich die Unterschiede zwischen *Geta* und Plautinischem *Amphitruo* als im großen Ganzen gleichartig zu denen, die zwischen *Aulularia* und *Querolus* bestehen, so zwingt nichts zur Annahme eines spätantiken *Amphitruon*; erweisen sich hingegen die Unterschiede zwischen *Geta* und Plautini-

⁴ Erst die Konstruktion eines nicht bezeugten Titels *Geta* hat es ermöglicht, Sedulius *Carm. pasch.* 1,17 ff (und *Op. pasch.* 1,1) hinzuzuziehen, wo von einem *ridiculus Geta* die Rede ist; daß die Vermutung, hier spiele Sedulius auf eine spätantike Bearbeitung des Plautinischen *Amphitruo* namens *Geta* an, völlig willkürlich und haltlos ist, hat W. Schmidt S. 24 f gezeigt (anders noch Bertini, *Comedie latine*, Bd III, S. 148). Der Name 'Geta' steht schon *Prop.* 4, 5, 44 und *Ov. Ars* 3, 332 allgemein für den Komödiensklaven und auch metonymisch für die Gattung der Komödie schlechthin, und nicht anders verwendet offenbar Sedulius i.c. diesen Namen.

⁵ 5,12 f (Seite und Zeile von Ranstrands Ausgabe, vgl. Anm. 3, nach dieser Ausgabe wird im folgenden stets zitiert).

schem *Amphitruo* als erheblich größer und andersartig als die zwischen *Aulularia* und *Querolus*, so haben wir mit einer weiteren Brechung des Stoffes durch eine dazwischen tretende Vorlage *Amphitruon* zu rechnen.

Weder eine detaillierte Rekonstruktion dieses *Amphitruon* noch eine genauere Erfassung der erzählerischen Technik des Vitalis überhaupt ist bisher ernsthaft in Angriff genommen worden. Mindestens das erste hätte man freilich von allen Verfechtern einer spätantiken Zwischenvorlage erwarten sollen: wer schon ein Werk postuliert, müßte wenigstens so genau wie möglich sagen, wie es ausgesehen haben soll⁶! Allerdings ist es kein ganz neuer Gedanke, die Frage nach der Existenz des spätantiken *Amphitruon* zu beantworten auf der Grundlage des Verhältnisses von *Aulularia* und *Querolus*. Man ist dabei aber bisher noch nicht wirklich in die Einzelheiten eingedrungen, sondern hat lediglich pauschal geurteilt, mit recht disparaten Ergebnissen: während etwa Gaiser⁷ behauptet, Vitalis schließe sich in der *Aulularia* ja offensichtlich eng an den *Querolus* an, Plautus könne daher unmöglich direkte Vorlage des *Geta* sein, bemerkt Suchomski⁸ gerade umgekehrt eine bedeutende Freiheit der *Aulularia* gegenüber dem *Querolus* und hält von daher eine direkte Einwirkung des Plautus auf den *Geta* für möglich. Gaiser sieht also zwischen *Amphitruo* und *Geta* einen größeren Unterschied als zwischen *Querolus* und *Aulularia*, Suchomski hingegen sieht in beiden Fällen einen Unterschied gleicher Art. Solange so gegensätzlich geurteilt wird, ist offenbar eine erneute und genauere Prüfung angebracht.

Ich beginne also mit einem Vergleich von *Querolus* und *Aulularia*. Einiges von dem, worauf ich hier die Aufmerksamkeit lenke, ist natürlich schon von anderen beobachtet worden⁹, doch muß es hier als Argumentationszusammenhang für die weiteren Schritte insgesamt vorgeführt werden. Zunächst übernimmt Vitalis das Handlungsgerüst des *Querolus* in den meisten wesentlichen Punkten: der Vater des *Querolus* hat einen Goldschatz in einer Totenurne versteckt und die Urne in seinem Haus

⁶ Nur Gaiser, S. 406-408, formuliert einige Vermutungen zu bestimmten Einzelheiten; die Frage müßte aber mit ganz anderer Schärfe und Gründlichkeit verfolgt werden.

⁷ S. 404 u. 408.

⁸ Joachim Suchomski, 'Delectatio' und 'Utilitas', *Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur* (Bern-München, 1975), S. 111.

⁹ Besonders von Bertini, *Commedie latine*, Bd I, S. 35-43; Gaiser, S. 381-385, sowie J. Suchomski (s. Anm. 8), S. 113 ff.; mehrere treffende Beobachtungen auch in Suchomskis Kommentar: *Lateinische Comediae des 12. Jahrhunderts*, Ausgewählt und übersetzt mit einer Einleitung und Erläuterungen von Joachim Suchomski unter Mitarbeit von Michael Willumat (Darmstadt, 1979), ferner bei Dante Bianchi, 'Per Il *Querolus* di Anonimo e l'*Aulularia* di Vitale di Blois', *Rendic. dell' Istit. Lombardo di Scienze e Lettere*, 89 (1956), S. 63-78.

vergraben, ohne dies irgend jemandem zu verraten. Der Vater stirbt in der Fremde, kann aber gerade noch auf dem Sterbebett einen Parasiten oder auch Sklaven beauftragen, seinem Sohn Querolus das Versteck des Schatzes mitzuteilen; der Parasit selbst soll dafür einen Teil des Schatzes erhalten. Der Parasit will aber, von zwei Komplizen unterstützt, den ganzen Schatz an sich bringen. Er spiegelt deshalb dem Querolus vor, er sei ein großer Astrologe und Magier, der ihn von dem Unglück, das in seinem Haus wohnt, durch eine magische Handlung befreien könne. Daraufhin im Hause des Querolus unbeobachtet gelassen, gräbt der Parasit die Urne mit dem Schatz aus, befiehlt noch dem Querolus, sein Haus für mehrere Tage nicht zu verlassen und fest zu verschließen, da sonst das Unglück zurückkehren könne, dann macht er sich mit dem Schatz davon, zusammen mit seinen Genossen. Bei genauerer Inspizierung der Urne entdecken aber die Übeltäter auf der Urne eine Inschrift, die behauptet, hierin befänden sich die sterblichen Überreste des Großvaters von Querolus. Sie lassen sich davon täuschen, und werfen nun, um ihre Hoffnung gebracht und verbittert, die Urne in das Haus des Querolus zurück, wo sie zerbricht und den Goldschatz freigibt. So kommt Querolus zu seinem rechtmäßigen Besitz, der Betrug glückt nicht, aber gnädig gibt Querolus den Betrügern doch ein wenig von seinem unverhofften Reichtum ab, nachdem ihn sein Nachbar Arbitrator dazu bewogen hat.

Im *Querolus* ist diese Handlung geplant und gelenkt durch den göttlichen Willen des *Lar familiaris*, es vollzieht sich in dem Stück sozusagen ein Heilsplan, durch den Querolus die Lehre erhalten soll, daß er zu Unrecht über sein Schicksal und über die Ungunst der Götter klagt. Dies wird deutlich im Prolog des *Lar* (S. 5ff), im anschließenden Streitgespräch zwischen dem *Lar* und Querolus (S. 7ff, bes. 20ff), aber auch nochmals in einem späteren Auftritt des *Lar* (S. 51). Diese tiefere Dimension der göttlichen Lenkung hat Vitalis in seiner *Aulularia* völlig beseitigt, der *Lar* spricht keinen Prolog und tritt auch nicht gegen Ende nochmals auf, er begegnet lediglich V. 131-184 dem Querolus in einem Streitgespräch, das der Vorlage ungefähr entspricht, nur deutet auch hier nichts auf eine Lenkung des Geschehens durch ihn hin¹⁰.

Ferner berücksichtigt der *Querolus* strikt die Einheit des Ortes, er setzt die ganz üblichen Gegebenheiten einer antiken Bühne voraus: einziger Schauplatz ist die Straße vor dem Haus des Querolus. Infolgedessen

¹⁰ V. 737 'Plus fecere dei quam quod sperare liceret' ist reine Floskel und antwortet nicht etwa auf ein ausdrückliches Versprechen des *Lar*.

können im *Querolus* Innenszenen nicht dargestellt werden, es muß also etwa das Streitgespräch zwischen Lar und Querolus *vor* dem Haus stattfinden, die Begegnung des Querolus mit dem Betrüger Mandrogerus begibt sich gleichfalls *vor* dem Haus, die magische Handlung mitsamt dem Ausgraben der Urne kann nicht vorgeführt werden, weil sie im Innern des Hauses vollzogen wird, die Prüfung der Urne durch die Gauner muß außerszenisch erfolgen, und sichtbar wird nur das niederschmetternde Ergebnis, als die Enttäuschten zum Haus des Querolus zurückkehren; das Zurückwerfen der Urne ins Haus ist dann zwar bestens zu verfolgen, aber wieder nur von außen, und was daraufhin drinnen geschieht, muß durch den Bericht eines außenstehenden Beobachters mitgeteilt werden.

Dieser Beschränkung hat sich Vitalis von vornherein nicht unterworfen. In aller Freiheit wechselt er immer wieder den Schauplatz: das Streitgespräch zwischen Querolus und Lar ist offenbar im Innern des Hauses gedacht (V. 181 'exierat Lar a laribus', nach Abschluß des Gesprächs); mit V. 185ff kommt aber ganz plötzlich ein Schauplatz in den Blick, der sieben Tagesreisen entfernt ist (V. 285): der Ort, an dem der Vater des Querolus stirbt¹¹. Nach dessen Tod verfolgen wir die sieben-tägige Reise des ungetreuen Sklaven Sardana in ganzer Länge; in der Stadt des Querolus angekommen, kehrt er im Haus eines Gastfreundes ein¹². Er trifft dann, jedenfalls an einem wieder neuen Schauplatz, seine Genossen Gnato und Clinia, und hier wird der Plan verabredet, daß Gnato und Clinia vor dem Haus des Querolus zusammentreffen sollen, um dort den Querolus durch ihre Reden über einen großen Magier neugierig zu machen. Nachdem dies dort gelungen ist, begibt man sich gemeinsam zu dem Haus, in dem Sardana sich als Magier eingerichtet hat¹³. Von da geht es wieder zurück zum Haus des Querolus, die Zauberhandlung und das Ausgraben der Urne im Innern werden genau vorgeführt; wir verfolgen die Betrüger, wie sie, in sicherer Entfernung vom Querolus-Haus, sich durch die Aufschrift der Urne täuschen lassen, wie sie dann zurückkehren und die Urne ins Haus des Querolus werfen.

¹¹ Der Vater erhält übrigens nirgends in der ganzen *Aulularia* einen Namen; wenn verschiedene moderne Editoren ihm, in Anlehnung an den *Querolus*, im Szenen-Titel vor V. 185 und in der Übersetzung von V. 777 den Namen 'Euclio' geben, so ist das reine Willkür, und ich sehe nicht, wie Bertini seine Apparatnotiz zu V. 184 rechtfertigen kann: 'Euclio ... recte posuit Girard'.

¹² Vgl. V. 287; 'ignoti ... hospitibus' gibt übrigens keinen rechten Sinn, so daß ich *ignotum*, mit Bezug auf *illum*, also Sardana, vermute, vgl. V. 284.

¹³ Welches Haus das genau ist, ob das des *hospes*, oder das von Gnato oder Clinia, wird nicht deutlich, vgl. V. 360, 565.

Gleich darauf sind wir aber Zeugen dessen, was drinnen bei Querolus vorgeht.

Mit dieser seiner besonderen Erzähltechnik berichtet Vitalis in aller Breite zweimal Ereignisse, die der *Querolus*-Autor jeweils durch eine knappe Bemerkung als bereits geschehen exponiert: einmal den Tod des Vaters von Querolus mitsamt der Beauftragung des Sardana (V. 185-246), was in der Vorlage alles vom Lar in seinem Prolog mitgeteilt wird (6,5-7), dann die gesamte Planung der Intrige durch Sardana, Gnato und Clinia (V. 305-382), die im *Querolus* als bereits abgesprochen nur kurz erwähnt wird (26, 3f u.14f). Beide Ereignisse verbindet Vitalis überdies durch eine Schilderung von Sardanas Reise, welches Ereignis im *Querolus* als völlig selbstverständlich nur ganz kurz im Prolog angedeutet ist ('fur ergo iam nunc aderit' 6, 12). Schon hier sei bemerkt, daß Vitalis jeweils von nur ganz spärlichen Andeutungen der Vorlage aus breite Szenen mit einer Fülle von eigenen Details zu entwerfen versteht. Der ganze Komplex V. 185-382 ist somit recht selbständig entwickelt—das ist etwa ein Viertel des Gesamtumfanges der *Aulularia*.

Im Gegensatz zu dieser Ausweitung am Beginn des Werkes hat Vitalis die gerade umgekehrte Tendenz am Ende: hier streicht er den ersten Auftritt des Sklaven Pantomalus (oder, wie er ihn nennt, Pantolabus), in dem dieser eine lange satirische Rede über Herren und Sklaven hält, in der er aber auch eine echte dramatische Funktion hat, nämlich auftragsgemäß den Nachbarn Arbiter herbeizuholen. Konsequentermaßen muß Vitalis dann auch den zweiten Auftritt des Pantomalus streichen, in dem dieser mit Arbiter zurückkommt. Daß der zweite Auftritt des Lar bei Vitalis wegfällt, wurde schon gesagt. Auch die beiden Komplizen des Hauptbetrügers, Sycophanta und Sardanapallus bzw. Gnato und Clinia treten nach der Katastrophe nicht nochmals auf, anders als es für den *Querolus* trotz des verstümmelten Schlusses gerade noch erkennbar ist. 'Curtavi Plautum: Plautum hec iactura beavit', das sagt Vitalis selbst (*Aul.* V. 25), und natürlich schreitet bei ihm die Handlung rascher voran, wenn der Sklave des Querolus keine langen Reden zu halten hat. Manche Einzelhandlung gegen Ende des Stückes wird so aber auch nicht weiter vorbereitet, kommt sehr plötzlich, ja bleibt sogar unverständlich, wenn man nicht die Vorlage kennt: wer Arbiter eigentlich ist und wie er hinzukommt, das klärt Vitalis überhaupt nicht. Arbiter ist plötzlich da: 'Arbiter inciderat liti'(V. 773). Noch plötzlicher ist V. 733 der Sklave Pantolabus als Akteur einfach vorhanden; zuvor war er noch nicht aufgetreten, und seine Erwähnung durch Querolus V. 115-130 bereitet sein jähes Eingreifen in die Handlung keineswegs vor. Jetzt steht er auf

einmal auf seinem Posten im Haus des Querolus: wie er dahin kam, hat Vitalis, im Gegensatz zu *Quer.* 50,2, nicht entwickelt. Vor allem aber formuliert Pantolabus sofort, als die Urne mit dem Gold ins Haus geworfen wird, die Erkenntnis: 'cum multo fenoris usu Aurum quod tulerant rettulit olla tibi' (V. 735f), eine Erkenntnis, die hellseherische Fähigkeiten voraussetzt, oder doch mit einer ganz unwirklichen Schnelligkeit wenige Anhaltspunkte zu einem zutreffenden Ergebnis verknüpft. Realistisch als langsamer Vorgang ist dasselbe im *Querolus* gestaltet: Querolus: 'quid de memet censes, qui tam tarde agnoverim fragmenta urnae illius, quam iamdudum noveram?' (52, 6f).

Ausführlichkeit am Anfang, Kürze gegen Ende, sogar auf Kosten der Verständlichkeit, das zeichnet die Arbeitsweise des Vitalis aus. Es ergibt sich dadurch eine Kopflastigkeit des ganzen Werkes. Diese läßt sich noch in weiteren Einzelheiten verfolgen. Nachdem Vitalis das Aushecken des betrügerischen Planes in aller Breite vorgeführt hat, folgt das Anlocken des Querolus durch Gnato und Clinia, ein Komplex, der allein schon durch seinen Umfang von etwa 180 Versen sehr aufwendig ist (V. 383-564), und danach, mit etwa 60 Versen sehr viel weniger umfangreich, die Szene bei Sardana, dem vorgeblichen Magier (V. 565-622). Im *Querolus* sind die Verhältnisse gerade umgekehrt: der Plan ist ohnehin, wie gesagt, schon fertig; ein erstes Interesse für den 'Magier' ist in Querolus dann schnell erregt (auf 3 Seiten in Ranstrands Ausgabe, 26-29), während die Szene zusammen mit Mandrogerus, auch wenn man die langen zeitkritischen Partien abzieht (S. 30-34), mit immer noch 5 Seiten deutlich länger ist. Damit hat der *Querolus*-Autor auch die Gewichte sinnvoller verteilt: auf das erste Erwecken einer harmlosen Neugier kommt es zwar auch an, aber in stärkerem Maße natürlich auf die Betörung des Querolus durch den 'Magier' selbst. Daß dann allerdings der Zauberritus im Haus und der Diebstahl der Urne (V. 623-660) wie auch die Täuschung der Betrüger durch die Inschrift (V. 675ff) von Vitalis dargestellt wird, im *Querolus* hingegen nur jeweils als Resultat berichtet werden kann, hängt mit der Einheit des Schauplatzes im *Querolus* zusammen und widerspricht somit nicht der festgestellten Kopflastigkeit der *Auhularia*. Immerhin prüfen die auf die Szene zurückgekehrten Betrüger die Aufschrift dort ein zweites Mal (*Quer.* 46ff), was angesichts der Unfaßlichkeit dessen, was da geschrieben steht, eine überzeugende Gestaltung ist. Geradezu kümmerlich fällt dann aber bei Vitalis die Szene aus, in der die Betrüger die Urne ins Haus zurückwerfen (V. 715-732): hier bietet der

Querolus eine vielfältige und dramatisch bewegte Handlung (49,6-50,15)¹⁴.

Insbesondere hat aber Vitalis die Schlußszene selbst drastisch zusammengestrichen. Im *Querolus* finden wir hier eine vielleicht etwas langatmige und juristisch spitzfindige Entwicklung zwischen Querolus, Mandrogerus und Arbiter, diese verläuft aber doch weitgehend realistisch, führt sämtliche Handlungsfäden korrekt zu Ende und berücksichtigt überdies die Grundsätze der poetischen Gerechtigkeit: der Betrüger Mandrogerus meldet sich zunächst mit seinem Anspruch auf die Hälfte des nun doch offenbar gewordenen Schatzes, wozu er sich mit einem Schreiben des Euclio legitimiert, wird aber im Kreuzverhör durch Querolus und Arbiter in solche Verwirrung gebracht, daß er bereit ist, die Beschuldigung sowohl des Schatzdiebstahls als auch der Grabeschändung auf sich zu nehmen. Es stellt sich klar heraus, daß Mandrogerus durch seinen Betrug jeden Anspruch auf einen Anteil am Schatz verwirkt hat. Auf dieser Grundlage nimmt ihn dann aber Querolus doch mit Gnaden als seinen Parasiten auf. Dieser Entwicklung, die in Ranstrands Ausgabe 9 Seiten füllt, stehen bei Vitalis nur 36 Verse entgegen (757-792). Hier behauptet Sardana einfach seinen Anspruch, ohne diesen mit einem Schriftstück weiter zu begründen, und ehe noch Querolus sich ausdrücklich gegen diesen Anspruch wendet, steht Arbiter wie aus dem Boden gewachsen da; diesem wiederholt Sardana, etwas ausführlicher, seine Forderung, aber wieder ohne irgendwelche Beweise. Und ohne daß Querolus die Gelegenheit erhält, darauf auch nur das mindeste zu erwidern, erkennt Arbiter diese Forderung als berechtigt an, und Querolus akzeptiert diesen Schiedsspruch. Das heißt, daß Vitalis hier einen unzweifelhaften Betrugsversuch, nämlich die Entwendung der Urne, ohne jede Bestrafung hinnimmt; das Ende ist gerade so gestaltet, als hätte Sardana wirklich mit jenen ehrlichen Absichten gehandelt, die er vorspiegelt, nachdem sein betrügerischer Plan mißlungen ist. Ganz offenbar hat Vitalis den Schluß seines Stückes einfach übers Knie gebrochen, und dies so, daß nun der Schuft als solcher nicht erwiesen wird und obendrein noch eine Belohnung erhält.

Eine weitere, sehr bedeutsame Eigentümlichkeit des Vitalis liegt darin, daß er überhaupt seine Handlungen ohne Spannung und Dramatik gestaltet. Zum einen unterdrückt er einfach dramatische Prozesse und

¹⁴ Höchst charakteristisch nimmt auch hier bei Vitalis die Planung (V. 715-726) den größeren Umfang ein gegenüber der Ausführung (V. 727-732), während der *Querolus* wieder das Hauptgewicht auf die Handlung legt: 49,6-12 gegenüber 49, 13-50, 15.

Auseinandersetzungen; so nicht nur in der eben besprochenen Schlußszene, sondern auch in der Szene mit Querolus und dem Lar. Während im *Querolus* hier ein echter Disput stattfindet, an dessen Ende Querolus widerlegt ist und seine ursprüngliche Behauptung aufgeben muß (11,24; 20,21f), ist bei Vitalis Querolus am Ende des Streites mit dem Lar um keinen Deut klüger und genauso verbittert über sein Unglück wie am Anfang. Die undramatische Gestaltung bei Vitalis kann aber auch so aussehen, daß die Handlungsziele von einzelnen Szenen und Komplexen nicht allmählich und erst nach Überwindung ernsthafter dramatischer Gegenkräfte erreicht werden, sondern sich unverzüglich und ohne große Schwierigkeiten einstellen. Besonders ist dies in den beiden zentralen Szenen der Intrige so. Zuerst muß ja das Interesse des Querolus auf den Magier geweckt werden. Dies Interesse ist aber in Querolus bei der erstmöglichen Gelegenheit, nach den ersten Lockworten des Gnato vor der Tür des Querolus, sofort im vollen Umfang da: Querolus ist auf der Stelle entschlossen, alles, was Gnato im einzelnen noch sagen wird, unerschütterlich zu glauben: 'Quidquid commendat, ego commendabile credam' (V. 419). Dadurch erweist sich aber die weitere Entwicklung der Szene zum größten Teil als unnötiger Leerlauf (V. 421-528). Bedeutsam ist lediglich, daß schon hier als besonderes Lockmittel behauptet wird, dieser Magier könne das Unglück vertreiben und das Glück herbeizwingen (V. 481ff), aber auch darin liegt nur die Vorwegnahme eines Motivs, das sich im *Querolus* erst in der Szene beim Magier und dort allmählich und somit sinnvoll entwickelt ('mala fortuna te premit' 36, 16f; 'nunc remedium promito' 37,11f). Und überhaupt hat auch diese Szene, die die zweite der Intrige darstellt, bei Vitalis keine dramatische Entwicklung: Sardana wendet sich sofort an Querolus (V. 573ff) und deutet auch gleich in seiner ersten Rede an, daß das Unglück greifbar am Altar des Laren lokalisiert ist (V. 585-588). Im *Querolus* hingegen ist zwar auch die erste Neugier auf den Magier bei Querolus schnell geweckt (27), aber ohne Leerlauf wird danach die Begegnung mit Mandrogerus herbeigeführt; in dieser Szene wird dann Mandrogerus von Sycophanta und Sardanapallus zunächst scheinbar auf die Probe gestellt (29,19-36,5), erst danach verblüfft er den Querolus durch sein genaues Wissen auch über ihn und erst recht über sein Unglück (36,6ff). Wir erleben also mit, wie sich die Haltung des Querolus von harmloser Neugier zu blindem Vertrauen entwickelt.

Einigemale beseitigt Vitalis auch von vornherein die Möglichkeit einer dramatischen Entwicklung: während im *Querolus* etwa die Titelgestalt sich erst in einer Auseinandersetzung mit dem Lar Klarheit darüber

verschaffen muß, wer diese merkwürdige Erscheinung eigentlich ist (7,10-8,15), soll Querolus bei Vitalis offenbar seinen Laren längst von Angesicht kennen (vgl. V. 165); während es im *Querolus* als bewegte Bühnenhandlung gestaltet ist, wie die drei Betrüger das Haus des Querolus suchen und identifizieren (25,12-26,11), und während sie sich überdies kurz die Personenbeschreibung des Querolus in Erinnerung rufen, da sie diesen noch nie gesehen haben (26,12-14), vermeidet Vitalis alle Probleme dieser Art, indem er voraussetzt, daß Sardana, Gnato und Clinia den Querolus und sein Haus längst kennen. Umgekehrt kennt auch Querolus den Gnato (V. 409ff) und ebenso den Sardana, sowie dieser erst seiner Verkleidung beraubt ist (V. 767f), so daß es bei Vitalis gar nicht erst dazu kommen kann, daß der Hauptbetrüger sich vorstellt und legitimiert (vgl. *Quer.* 53,21-54,24).

Vom gelegentlichen Leerlauf der Handlung bei Vitalis war schon die Rede. Solcher entsteht mehrfach bei ihm auch durch dramatisch wirkungslose Verdoppelung von Handlungen. So hat Querolus in seinem ersten Monolog schon alles ausgesprochen, was er dem Lar vorwerfen kann und möchte; in der folgenden Begegnung mit dem Gott selbst kann er sich nur wiederholen (vgl. besonders V. 95 u. 105 mit 155, 85f mit 177). Die Intrige wird zuerst von Sardana geplant (V. 327-342), mit den entscheidenden Einzelheiten, daß er selbst einen Astrologen vortäuschen will, und daß Gnato und Clinia sich vor dem Haus des Querolus begegnen und mit ihrem Gespräch über den fremden Magier seine Neugier erregen sollen. Genau den gleichen Plan entwickelt unmittelbar danach noch einmal Gnato (V. 343-382), zwar mit einigen neuen Details (besonders V. 351-368: Anweisungen, wie Sardana seine Rolle glaubwürdig spielen kann), aber unter unveränderter Wiederholung des Grundkonzeptes. Besonders erhält dann dieses Intrigenmotiv selbst, das Neugierigmachen eines Lauschers, in der Durchführung eine Dublette: erst stellt sich Clinia so, als habe er den Gnato belauscht, und dringt in ihn, ihm sein 'Geheimnis' mitzuteilen (V. 423ff), dann tritt der Lauscher Querolus aus seinem Versteck und drängt sich in das Geheimnis dieser zwei (V. 531ff).

Fassen wir zusammen: Vitalis beseitigt die tiefere Dimension der göttlichen Planung, verbreitert die Darstellung der Vorgeschichte, aber kürzt gegen Ende, gibt die Einheit des Ortes auf, und gestaltet undramatisch, indem er stets rasch auf das Handlungsziel zuschreitet: auch dadurch ergibt sich eine Art Kopflastigkeit.

Es bleibt aber noch zu bemerken, daß Vitalis eine Fülle markanter Details aus dem *Querolus* wegläßt, an deren Stelle jedoch in großer Zahl

eigene Details einfügt: hierin zeigt er größte Selbständigkeit. Wenige Beispiele müssen hier genügen. Nur im *Querolus* bewaffnet sich der Lar zur Sicherheit mit einem Dreizack (7,2ff), nur in der *Aulularia* verändert Sardana sein gesamtes Aussehen, Körperhaltung wie Kleidung, ja sogar seine Sprache (V. 289-304). Daß der Kasten, in dem die Urne versteckt ist, eine schwere Last darstellt, und daß Querolus sich darüber wundert, ist auf den *Querolus* beschränkt (43, 5ff). Den ganzen Hokuspokus beim Betreten des Hauses hat hingegen Vitalis in die Handlung eingefügt (V. 627-638), ausgehend von der knappen Anregung *Quer.* 38, 16f. Zwar beklagt sich Querolus in beiden Stücken über sein Unglück, aber doch in ganz verschiedener Weise: im *Querolus* behauptet er zuerst, daß es den Ungerechten gut, den Gerechten aber schlecht gehe (9,16f), worauf ihm vom Lar bewiesen wird, daß er selbst kein Gerechter ist, daß es ihm aber entgegen seiner Meinung gut geht, und daß er selbst mit niemandem tauschen möchte, wenn er erst die Nachteile der von ihm beneideten Schicksale erkannt hat. In der *Aulularia* hingegen jammert Querolus darüber, daß überhaupt jemals die Welt erschaffen wurde, daß er selbst einen so ominösen Namen trägt, und daß die Opfer an die vielen Gottheiten ihn zum armen Mann machen (V. 30ff).

Angedeutet sei schließlich, daß Vitalis einzelne Aussagen seiner Vorlage bisweilen steigert und verschärft. So erhebt Querolus ja eine noch viel umfassendere Anklage, wenn Vitalis ihn den Sinn der Weltschöpfung in Frage stellen läßt (V. 31-36); die angeblichen Fähigkeiten des Magiers werden ins Gewaltige gesteigert: er weiß einfach alles, und deswegen zittern die Götter und das Schicksal selbst vor ihm (V. 327-330, 403-406, 485-502), und er vermag unermeßliche Reichtümer zu verschaffen (V. 483f, 525f).

Wenden wir uns nun dem *Geta* zu, und versuchen wir, seine Quelle so genau wie möglich zu rekonstruieren. Gleichzeitig werden wir stets den *Amphitruo* des Plautus im Auge behalten, um zu prüfen, ob dieser der rekonstruierten Vorlage gleicht¹⁵.

Zuerst hatten wir für die *Aulularia* festgestellt, daß Vitalis einen Götterprolog eliminiert hat, der eine zweifache Funktion aufwies: der Gott orientierte über die Vorgeschichte, und erklärte seine Absicht, die weitere Handlung zu einem bestimmten Ziel zu lenken. Der *Geta* hat gleichfalls keinen Götterprolog. Wenn der Blick bei Beginn (V. 23) auf

¹⁵ Auch *Amphitruo* und *Geta* sind natürlich schon mehrfach in der Literatur verglichen worden, und zahlreiche Einzelheiten wurden bereits beobachtet, vgl. die in Anm. 1. u. 2 genannte Literatur; außerdem Suchomski, *Delectatio*, S. 111-113.

Jupiter fällt, so ist dieser sogleich ins Geschehen verwickelt; er berichtet keine Vorgeschichte, und er kündigt nicht das eigentliche Handlungsziel des Stückes an, sondern nur sein unmittelbares Vorhaben, sich in Abwesenheit des Amphitryon der Alcmene zu nähern. Nun ergibt sich natürlich nicht zwingend, daß in der Vorlage des *Geta* ein Götterprolog gestanden hat, aber es mag doch zu denken geben, daß Mercur bei Plautus gerade einen solchen Prolog spricht, der, neben manchem anderen, die Exposition enthält (V. 97ff), und auch immerhin ein erstes Teilziel der Handlung ausspricht, das der Gott herbeiführen wird: 'abigam iam ego illunc advenientem ab aedibus' (sc. *Sosiam*, V. 150). Im folgenden bietet der *Amphitruo* aber noch mehrere göttliche Ankündigungen des Zieles der gesamten Handlung, durch Mercur V. 466-495 und durch Jupiter V. 867-879. Diese beiden späteren Göttermonologe gleichen dem zweiten Monolog des Lar im *Querolus*, der des Mercur noch ganz besonders, da auch er mit einer Zusammenfassung des bisher Erreichten beginnt (V. 463-465, vgl. Quer. 51,2-9). Auch diesen zweiten Monolog des Lar hat freilich Vitalis für seine *Auhularia* nicht berücksichtigt—genauso wie sein *Geta* keine späteren Göttermonologe dieser Art aufweist.

Eine erklärte göttliche Handlungslenkung gibt es also im *Geta* nicht. Was weiter die Exposition betrifft, so faßt bei Plautus Mercur im wesentlichen das als Vorgeschichte knapp zusammen, was Vitalis in den V. 23-106 breit als Handlung vorführt: Jupiter entbrennt in Leidenschaft zu Alcmene und eröffnet diese seine Neigung dem Götterboten Mercur. Er beschließt, die Abwesenheit von Alcmenes Gemahl Amphitryon auszunutzen und sich ihr in dessen Gestalt zu nähern; Mercur soll ihn in der Gestalt von Amphitryons Sklaven Geta begleiten. All dies spielt auf dem Olymp, im Himmel (V. 23-38). Wir erblicken dann Alcmene, die, von der Fama auf die Ankunft des Amphitryon vorbereitet, das Haus für den Empfang rüstet und sich selber putzt und schmückt (V. 39-50). Jupiter, immer noch im Himmel, sieht dies von oben und entbrennt angesichts der gesteigerten Schönheit Alcmenes um so mehr; so begibt er sich nun zur Erde hinab (V. 51-58). Noch bevor aber Jupiter bei Alcmene eintrifft, schiebt Vitalis eine Szene ein, in der Alcmene mit einiger Mühe den faulen Sklaven Birria zum Hafen ausschickt, damit er dort nach dem eintreffenden Amphitryon Ausschau hält (V. 59-84). Dann tritt der falsche Amphitryon, begleitet von dem falschen Geta, bei Alcmene ein, das Liebespaar zieht sich ins Schlafgemach zurück, Mercur als Geta hält Wache an der Haustür (V. 87-106).

Mit V. 106 sind wir bei Vitalis in genau der Situation angelangt, mit

der bei Plautus das eigentliche Stück beginnt (V. 153). Insgesamt entspricht diese Gestaltung wiederum dem Verhältnis zwischen *Querolus* und *Aulularia*: die Vorgeschichte ist nur bei Vitalis ausführlich als Handlung wiedergegeben.

Dabei wird nun die Einheit des Ortes durchaus nicht gewahrt, vielmehr wechselt im *Geta* schon bis hierhin der Schauplatz dreimal. Fragen wir, ganz ohne Rücksicht auf Plautus, wie die Gestaltung dieser Vorgeschichte in der Quelle des *Geta* ausgesehen haben könnte, so ergibt sich schon aus diesem Grund des mehrfachen Schauplatzwechsels, daß eine solche Handlungsführung in einem antiken Drama, auch in einem spätantiken vom Schlage des *Querolus*, völlig ausgeschlossen wäre. Nur eine einheitliche Szene ist in einer dramatischen Vorlage möglich, und sinnvollerweise kann diese nur bestehen in der Straße vor dem Palast des Amphitryon. Auf diesem Schauplatz ließe sich von den einzelnen Handlungen des *Geta* zwar realisieren der Hausputz bei Alcmene, auch das Ausschicken des Birria und die Ankunft Jupiters, aber, wie die Leidenschaft des Gottes zu Alcmene entsteht, und wie er sich in die Gestalt des Amphitryon verwandelt, das könnte auf diesem Schauplatz höchstens so vorgeführt werden, daß zuerst Jupiter allein auftritt, der dann allerdings fürs erste wieder abgehen müßte; dann käme die Szene mit dem Hausputz, und erst danach könnte Jupiter, jetzt in Amphitryon verwandelt, erneut auftreten. Damit würden wir aber ein recht ungeschliffenes Machwerk postulieren, und dies nur um des Postulierens willen. Sowie wir eine sinnvolle und glückliche Gestaltung dieses Zusammenhanges in einem Drama zu konstruieren versuchen, führt notgedrungen alles auf die Lösung, die bei Plautus vorliegt. Und andererseits verhält sich der *Geta* des Vitalis im Bereich der Exposition zum *Amphitruo* des Plautus genauso wie die *Aulularia* zum *Querolus*: die Veränderungen lassen sich aus der Eigenart des Vitalis ohne weiteres erklären. Alcmenes Putz- und Toilettenszene, bei Plautus ja nicht vorgegeben, wäre dann eine eigene Erfindung des Vitalis, vergleichbar der aufwendigen Kostümierung und Ausstaffierung des Sardana, die Vitalis jedenfalls eigenständig in die *Aulularia* eingefügt hat (V. 289-304). Nur die neu eingeführte Gestalt des Sklaven Birria bereitet zunächst noch Schwierigkeiten, die ich erst weiter unten behandeln werde.

Lassen wir also alle Partien mit Birria vorerst beiseite und verfolgen wir das Wichtigste der weiteren Entwicklung, so stoßen wir auf Amphitryon, der zusammen mit Geta im Hafen ankommt (V. 131ff). Von hier aus wird Geta vorausgeschickt, um Alcmene die Ankunft zu melden. Nach seiner Begegnung mit Birria (V. 140-228) trifft er vor dem Palast

Amphitryons ein. Dies ist natürlich der gleiche Weg, den bei Plautus der Sklave Sosia zurücklegt, und auch der Zweck des Weges ist der gleiche. Nur verfolgt Vitalis diesen Weg vom Ausgangspunkt aus in ganzer Ausdehnung, ein Verfahren, das wieder nur der freie Ortswechsel bei Vitalis ermöglicht, das aber in einer dramatischen Quelle ausgeschlossen wäre. Die Rekonstruktion der Vorlage führt hier also direkt auf das, was bei Plautus gegeben ist; überdies ist Vitalis in der *Aulularia* ganz genauso vorgegangen, wo er die siebentägige Reise des Sardana von Anfang bis Ende vorführt (V. 255-285), im Gegensatz zum *Querolus*, wo dies ein Vorgang ist, der sich nicht darstellen läßt und überdies der Vorgeschichte zugehört.

Entsprechend läßt uns Vitalis den Geta auch, nach der langen Szene mit Mercur (V. 239-394), auf seinem ganzen Rückweg zu Amphitryon begleiten (V. 395-422), und ebenso auf dem erneuten Weg zurück zum Palast, diesmal gemeinsam mit Amphitryon (V. 423-486). Für alle diese Vorgänge gilt natürlich das bereits Gesagte: keine dramatische Vorlage konnte sie in dieser Weise enthalten. Die Begegnung zwischen Herr und Diener konnte dort nur außerhalb der Szene erfolgen, und lediglich der Dialog der beiden bei ihrem Auftritt, da sie nun die allerletzten Schritte zum Palast zurücklegen, konnte dies außerszenische Geschehen andeuten. Diese Gestaltung ist in einer dramatischen Vorlage vor allem deswegen die einzig mögliche, weil, nachdem Geta sich von der Haustür hat vertreiben lassen, die Szene frei sein muß für den Abschied Jupiters von Alcmene. Ein Zusammentreffen zwischen Geta und Amphitryon vor dem Palast ist aus diesem Grund ausgeschlossen. Es ergibt sich infolgedessen auch, daß diese Abschiedsszene, die Vitalis zwischen der Begegnung von Geta und Amphitryon und deren Ankunft am Palast einschiebt (V. 493-498), in keiner dramatischen Quelle an diesem Ort gestanden haben kann. Zwingend muß vielmehr die Handlung dort so verlaufen sein: Geta wird vom Palast vertrieben, geht ab, um Amphitryon zu treffen, Jupiter tritt mit Alcmene aus dem Palast, um sich von ihr zu verabschieden, und geht mit Mercur zusammen ab, dann erst treffen Geta und Amphitryon ein, wobei Geta sinnvollerweise seinem Herrn den Bericht über sein unbegreifliches Erlebnis mit dem Doppelgänger wiederholt. Das ist aber genau das, was wir bei Plautus in Szene 1,1-2,1 vorfinden. Unberücksichtigt bleibt bei Vitalis nur der Göttermonolog in Szene 1,2, den zu übergehen, wie oben gesagt, für Vitalis charakteristisch ist¹⁶.

¹⁶ Soweit ist mindestens dies eindeutig erwiesen, daß die Plautinische Fassung des *Amphitryon*-Stoffes für Vitalis in jedem Fall zugrunde liegt, ob nun direkt oder indirekt;

Soweit entspricht der Gang der Handlung im *Geta* weitgehend dem Plautinischen *Amphitruo*. Nur ist die Vorgeschichte in erheblicher Breite direkt dargestellt. Das Gleiche gilt von mehreren bei Plautus außerszenischen Ereignissen. Der Schluß bei Vitalis hingegen ist gegenüber Plautus von geradezu gewaltsamer Kürze. Der ganze große zweite Teil des *Amphitruo* mit dem erneuten Auftritt der Götter und der eigentlich jetzt erst erfolgenden 'frustratio maxuma' (V. 875) bis hin zur direkten Konfrontation des echten und des falschen Amphitryon, die wunderbare Zwillingsgeburt und die Lösung durch das göttliche Schlußwort Jupiters, also insgesamt der 3., 4. und 5. Akt, all dies hat bei Vitalis keine Spuren hinterlassen. Eine Kürzung gegenüber der Vorlage immerhin, wenn auch nicht eine so entschiedene Kürzung, war aber auch im Verhältnis *Aulularia*—*Querolus* zu beobachten.

Es kommt hinzu, daß auch im *Geta* des Vitalis, wie in seiner *Aulularia*, der eigentliche dramatische Konflikt nicht gelöst, sondern gewaltsam abgebrochen wird. In beiden Werken ist ja zentrales Motiv der Handlung ein Betrug; einmal geht es um die Entwendung eines Goldschatzes, das anderemal um die—man könnte sagen—vorübergehende Entwendung einer Ehefrau. Für die Gestaltung des Vitalis ist es kennzeichnend, daß weder in der *Aulularia* noch im *Geta* der Betrüger entlarvt wird, und daß in keinem von beiden Werken der Betrogene erkennt, was wirklich geschehen ist. Zwar hat Amphitryon im *Geta* zunächst den entschiedenen Verdacht, in seiner Abwesenheit habe sich ein *moechus* bei Alcmena aufgehalten (V. 461f), und dieser Verdacht wird auch noch bestärkt durch die leichtfertige Äußerung Alcmenes, er, Amphitryon sei doch eben noch bei ihr gewesen (V. 517), aber eine einzige, knappe Bemerkung Alcmenes, das habe sie offenbar doch nur geträumt, genügt, um dem Amphitryon alles Mißtrauen zu nehmen und ihn von der Treue seiner Gemahlin überzeugt sein zu lassen (V. 523f). Daß hier ein Doppelgänger, und gar ein göttlicher, die Hand im Spiel hatte, diese Erkenntnis wird keiner Person zuteil. Nur Geta hat sich blamiert, aber für Alcmena und Amphitryon hat der göttliche Betrug nicht die mindeste Konsequenz. Die vielfältigen Auseinandersetzungen, die hier von der erreichten dramatischen Situation aus einfach gefordert wären, hat Vitalis vermieden, genauso wie er die diffizilen Rechtsfragen des *Querolus* in seiner *Aulularia* vermieden hat. In beiden Stücken des Mittelalters muß

Gaiser, S. 409f zitiert und bespricht mit berechtigter Skepsis die ältere Ansicht von A. Bozon (*De Vitali Blesensi*, Rouen, 1880, S. 54-60, mir in dieser Fassung leider nicht zugänglich), Vorbild des spätantiken *Geta* sei nicht Plautus, sondern eine andere antike Amphitryon-Komödie gewesen.

ein einziges Machtwort, von Arbiter oder Alcmene (die von Birria noch unterstützt wird) genügen, um den Konflikt abrupt zu beenden, und keiner der eigentlich Betroffenen und Betrogenen, weder Querolus noch Amphitryon, erhält überhaupt die Gelegenheit zu einer einzigen Stellungnahme. Die Vermutung, daß die Vorlage des *Geta* eine korrekte Lösung des Konfliktes geboten habe, liegt danach äußerst nahe. Eine korrekte Lösung liefert nun natürlich der *Amphitruo* des Plautus, und immerhin schimmert dessen Gestaltung noch darin durch, daß der gewaltsame Schluß bei Vitalis ausschließlich mit Elementen arbeitet, die bei Plautus vorgegeben sind: Amphitryon ist erzürnt, weil er Alcmene des Ehebruchs verdächtigt (Pl. V. 801-811), und zweimal wird als Erklärung für Alcmenes unbegreifliche Aussagen immerhin erwogen, sie habe offenbar alles nur geträumt (V. 696f, 726)¹⁷. Allerdings weist bei Plautus Alcmene diese Vermutung jedesmal entrüstet zurück. Wenn bei Vitalis hingegen Alcmene selbst die Erklärung gibt, sie habe nur geträumt, so erfährt damit auch ihr Charakter einen gewaltsamen Bruch, der sich allein aus der Absicht des Vitalis begreifen läßt, nun rasch mit seinem Stück zum Ende zu kommen.

Weiter fiel bei Vitalis die undramatische Gestaltung gegenüber dem *Querolus* auf. Auch im *Geta* ist mehrfach das, was eigentlich erst das Ende eines dramatischen Prozesses sein könnte und sollte, sogleich an der erstmöglichen Stelle einer Szene erreicht. So in der zentralen Begegnung Mercur—Geta (V. 247-394). Naturgegebenes Ziel dieser Szene ist es, den Geta an seiner Identität irre zu machen. Dies gelingt bei Vitalis dem Mercur sogleich mit seiner ersten Äußerung, denn Geta sagt darauf sofort bei sich: *Qui loquitur mecum voce est et nomine Geta* (V. 257, s. auch 274). Der gesamte weitere Wortwechsel erhält dadurch den Charakter eines reinen Leerlaufs, Geta setzt den doch äußerst merkwürdigen Behauptungen des Mercur keinen wirklich ernsthaften Widerstand mehr entgegen (V. 263-394). Für die Vorlage hingegen ist eine dramatische Gestaltung zu erschließen, wie sie im Plautinischen *Amphitruo* gegeben ist: allein vom Auftritt des Sosia bis zum ersten direkten Kontakt zwischen ihm und Mercur vergehen dort etwa 200 zum größten Teil mit höchster Spannung geladene Verse (V. 153-341). Erst V. 373f behauptet Mercur dann zum ersten Mal, daß er Sosia sei, worauf aber Sosia natürlich nicht klein beigibt, sondern noch ganz am Ende der Auseinandersetzung über mehrere 'Runden' nur anerkennt, daß dieser

¹⁷ Vgl. W. Schmidt, S. 32, auch Gaiser, S. 410 Anm. 83.

rätselhafte Andere ihm im äußeren Erscheinungsbild gleiche: 'Nam hicquidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet' (V. 458, s. auch 447f).

Völlig glatt und ohne jede dramatische Verwicklung kann Geta dann bei Vitalis auch dem Amphitryon seinen Bericht über das merkwürdige Erlebnis geben: das erste, was Amphitryon sogleich auf die Eröffnung Getas: 'diu est quod sumus ambo domi' (V. 440), antwortet, drückt nicht die leiseste Verwunderung darüber aus, sondern zaubert auf der Stelle die—überdies zutreffende—Erklärung herbei: 'Falleris ... Mechus habet thalamos' (V. 461f). Wie so etwas in einem Drama aussieht, lehrt ein Blick auf Plautus *Am.V.* 551-632. Überdies läßt sich diese Gestaltung vergleichen mit der Art, wie in der *Aulularia* Pantolabus schlagartig über alles Bescheid weiß, in einer geradezu hellseherischen Weise, die ihre ebenso unrealistische wie undramatische Art sofort offenbart, wenn man sie dem *Querolus* gegenüberstellt. Durch die augenblickliche Erkenntnis Amphitryons, ein Ehebrecher sei am Werk, wird überdies eine dramatische Entwicklung weitgehend verhindert, wie sie bei Plautus die ganze ausgedehnte Szene zwischen Amphitryon und Alcmena füllt (V.676-860).

Gerade in diesem Zusammenhang kann nun eine wichtige neue Beobachtung beige-steuert werden: ein bestimmtes Motiv, das sich gewiß nicht aus Plautus ableiten läßt, nämlich die wütende Erstürmung des eigenen Hauses durch Amphitryon mit Hilfe seiner Sklaven (V. 463-486), ist nicht etwa aus diesem Grunde ein Indiz für eine verschollene spätantike Zwischenvorlage, vielmehr war die zweifellos direkte Quelle hierfür ein Text, den auch wir besitzen, nämlich der *Eunuchus* des Terenz. Schon Bianchi und Schmidt¹⁸ haben gesehen, daß das wenig mutige Kämpfen aus dem Hintergrund mit einer *funda* (V. 483) seine Parallele in Terenz *Eun.* V. 786 hat. Überdies entspricht aber die gesamte Situation mitsamt weiteren Einzelheiten dem Terenzischen Sturm des Thraso auf das Haus der Thais (*Eun.* V. 771-791). Beidemale wird eine solche Erstürmung befehligt von einer Gestalt soldatischen Gepräges wegen eines Verdachts auf Untreue der in diesem Haus wohnenden Frau (*Get.* V. 467, *Eun.* V. 771). Der 'Soldat' gibt taktische Anweisungen und verteilt seine Gefolgsleute (*Get.* V. 463f, *Eun.* V. 774f). Dies Verfahren läuft allerdings nicht ganz glatt, es kommt zu Widerworten des Gefolges (*Get.* V. 476-484, *Eun.* V. 777-779). Ein Kämpfer bezieht den sicheren Platz im letzten 'Treffen', von wo er allenfalls mit der Schleuder im Fernkampf eingreifen kann (*Get.* V. 483, *Eun.* V. 781, 786f).

¹⁸ Bianchi, 'Intorno ...', S. 43 (s. Anm. 2), Schmidt, S. 34.

Ein anderer Zusammenhang, der bei Plautus in keiner Weise vorgegeben ist, ist die etwas umständliche Art, in der Jupiter zu Beginn in Liebe entflammt und sich dann der Alcmene nähert (*Get.* V. 23-99). Hierzu hat aber schon A. Keith Bate sehr wahrscheinlich gemacht, daß dieser ganze Komplex gestaltet ist nach der Begegnung Jupiters mit Callisto, wie Vitalis diese in Ovids *Metamorphosen* lesen konnte (2,409ff)¹⁹. Daß Vitalis sich sowohl durch Ovid wie durch Terenz hat beeinflussen lassen, steht ja grundsätzlich außer Frage. Gerade an immerhin zwei von den Stellen, an denen Vitalis offensichtlich ganz frei von Plautinischem Einfluß ist, können wir somit seine Quellen namhaft machen und haben keinen Anlaß, ein verschollenes Werk zu postulieren.

Es bleibt als fundamentaler Unterschied zum Plautinischen *Amphitruo* die Gestalt des Sklaven Birria. Allerdings ist es bereits *communis opinio* geworden, diese Figur in jedem Fall als eine Neuschöpfung des Vitalis anzusehen, die in seiner Vorlage noch nicht enthalten gewesen sein kann²⁰. Denn Birria hat deutlich die Aufgabe, die persönliche Meinung des Vitalis als Kommentar zum Geschehen im Stück vorzubringen. Es kommt hinzu, daß in einer dramatischen Vorlage mit einheitlichem Ort der Handlung die meisten Szenen, an denen Birria teilnimmt, sich gar nicht darstellen ließen: zwar könnte man noch zeigen, wie Alcmene den Birria zum Hafen ausschickt (V. 61-84), aber weder sein Weg zum Hafen (V. 107-130) noch das Zusammentreffen mit Geta (V. 140-228) noch auch das Treffen von Geta und Amphitryon im Beisein Birrias (V. 423-492) sind dann vorführbar. Zeigen läßt sich erst wieder die Rückkehr Birrias zusammen mit Amphitryon (V. 499ff, besonders 525ff). Damit könnte Birria aber in der Handlung keine irgendwie wichtige Funktion ausüben, und auch die Gelegenheiten, sich kritisch und hämisch über Geta zu äußern—dies ist ja seine Hauptfunktion—wären drastisch eingeschränkt. Nicht nur das, was Birria zu sagen hat, sondern auch seine Handlungen und Bewegungen erweisen ihn somit als originale Schöpfung des Vitalis, die durch keine Vorlage angeregt wurde. Überdies hat diese Neuschöpfung einer Person eine gewisse Parallele in der erheblichen Ausweitung, die Vitalis der Rolle des Gnato in der *Aulularia* gibt; freilich ist diese Rolle im *Querolus* grundsätzlich schon enthalten.

Weithin, das dürfte klar geworden sein, ist der Stoff des Plautinischen

¹⁹ A. K. Bate, 'Language for School and Court' (s. Anm. 2), S. 148 f.

²⁰ Z. B. Bertini, *Commedie latine*, Bd III, S. 149 f; Schmidt, S. 28; A. K. Bate, 'Twelfth-Century Latin Comedies and the Theatre', Papers of the Liverpool Latin Seminary II, ed. F. Cairns, ARCA, 3 (1979), S. 249-262, bes. 255. Nur Gaiser (S. 406) möchte den Birria der Zwischenvorlage vindizieren.

Amphitruo im *Geta* des Vitalis in einer Verwandlung zu greifen, die dem Verhältnis zwischen *Querolus* und *Aulularia* entspricht. Die Tendenz der Umwandlung ist jeweils die gleiche. Ihr Ausmaß freilich, das muß zugegeben werden, ist im *Geta* bisweilen größer: vor allem die Kürzung des Endes ist radikaler als in der *Aulularia*, aber auch die Umsetzung der Exposition in Handlung ist im *Geta* aufwendiger. Vor allem aber hat Vitalis nur im *Geta* offenbar eine ganz neue Person, den Birria, eingeführt. Doch erklärt sich alles dies leicht daraus, daß Vitalis im *Geta*, seiner ersten Comedia, ein entschiedenes satirisches Anliegen hatte. Hier war ihm die Handlung seiner Vorlage weitgehend nur Vehikel seines Spottes über den philosophischen Schulstreit seiner Zeit und über die Gestalt des ungebildeten Philosophen. Zu diesem Zweck wird ja auch aus dem Feldherr Amphitryon ein Student der Philosophie, und er kehrt nicht aus dem Felde zurück, sondern aus 'Athen'. Zu diesem Zweck wird aber vor allem die große Auseinandersetzung zwischen Mercur und Geta um die Identität des Geta geführt mit philosophischen Argumenten und Fehlschlüssen des 12. Jahrhunderts. Die Mißverständnisse zwischen Amphitryon und Alcmene und erst recht die Plautinische 'frustratio maxuma' konnten diesem Thema nicht dienen, daher hat Vitalis sie entschlossen abgetrennt. Die *Aulularia* hingegen besitzt einen solchen zentralen satirischen Zweck nicht; Vitalis hat hier keine 'Botschaft' zu vermitteln. Offensichtlich hat er einfach versucht, den — unerwarteten — Erfolg seines *Geta* durch ein zweites Werk ähnlichen Charakters unmittelbar fortzusetzen. Auch dem heutigen Literaturbetrieb ist ein solches Verfahren ja nicht unbekannt. Die Rechnung des Vitalis ist freilich nicht aufgegangen, wie die Überlieferungsgeschichte seiner zwei Comediae zeigt. Sichtlich haben bei dem zweiten Werk Impetus und Originalität des Autors nachgelassen, und er hat sich stärker einfach auf das gestützt, was er in seiner Vorlage vorfand.

Mustern wir zuletzt die Argumente der anderen Seite²¹. Zwar sind die Komödien des Plautus im 12. Jahrhundert wenig bekannt, viel weniger als die des Terenz, aber selbst wir heute besitzen noch sechs Plautus-Handschriften, die im 10. bis 12. Jahrhundert entstanden sind, und wo diese Handschriften herkommen, da müssen selbstverständlich noch mehr gewesen sein²². Es ist also keineswegs ausgeschlossen, daß Vitalis den *Amphitruo* des Plautus lesen konnte.

²¹ Übersichtlich zusammengestellt bei Schmidt, S. 21 ff.; Gaiser, S. 404 f.; Bertini, *Commediae latinae*, Bd III, S. 145-151.

²² Vgl. Ludwig Traube, *Kleine Schriften*, Bd III (München, 1920), S. 68 f zu Plautus-Handschriften 'in der bücherreichen Gegend von Orléans'.

Vor allem Bertini hat weiter eingewendet, ein Mann von der Bildung des Vitalis hätte doch erkennen müssen, hätte er wirklich den *Amphitruo* des Plautus vor sich gehabt, daß dieses Werk unmöglich von dem gleichen Verfasser wie der *Querolus* stammt²³. Da läßt sich nun erwähnen, daß kein geringerer als Petrarca, den doch niemand für sonderlich ungebildet halten wird, seinerseits den *Geta* des Vitalis für ein Werk des Plautus hielt²⁴, obwohl er nachweislich auch mehrere echte Komödien des Plautus kannte²⁵. Natürlich sehen wir heute auf den ersten Blick, schon wegen des Versmaßes, daß zwischen *Amphitruo* und *Querolus* Welten stehen. Diese Sicherheit unseres Urteils verdanken wir aber der Arbeit von Generationen von Philologen, die uns die Kategorien erst geschaffen haben, die wir heute ganz selbstverständlich gebrauchen. Weder Petrarca noch Vitalis konnten auf diese zurückgreifen.

Daß das so einprägsame Plautinische Vokabular keinerlei Spuren im *Geta* hinterlassen hat²⁶, wird ernsthafte Bedenken nicht erregen, da der *Querolus*, seinerseits dem Wortschatz von Plautus und Terenz nicht wenig verpflichtet, auch nicht Vokabeln und Phrasen an die *Aulularia* geliefert hat.

Schon länger geistert die Behauptung umher, der Name, den Mercur bei Vitalis durchgehend trägt, nämlich 'Arcas', sei erst in der Spätantike üblich geworden und deute daher auf eine spätantike Quelle des *Geta*²⁷. Zunächst ist schon diese Folgerung in keiner Weise zwingend: Vitalis ändert nachweislich die Namen seiner Personen in zahlreichen Fällen gegenüber seiner Vorlage, und läßt sich zu seinen neuen Namensbildungen zwar meistens aus Terenz anregen, bisweilen aber auch aus anderen Quellen oder aus der eigenen Phantasie; warum also nicht auch einmal punktuell aus der Spätantike²⁸? Ausdrücklich entschuldigt Vitalis *Aul. V. 11-16* diese Namensänderungen mit dem Verszwang. Nun ist zwar *Mërcûrîus* im Vers nicht unmöglich, aber jeder, der einmal lateinische

²³ Bertini, *Commedie latine*, Bd III, S. 145, s. auch Gaiser, S. 404.

²⁴ S. Bertini, *Commedie latine*, Bd III, S. 151; Schmidt, S. 131.

²⁵ Nachweise bei Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* (Paris, 1892), S. 132 u. 154-156; Arnaldo Foresti, 'Quando il Petrarca conobbe Terenzio e Plauto?', *Athenaeum*, I (1923), S. 1-16.

²⁶ Bertini, *Commedie latine*, Bd I, S. 44.

²⁷ Vgl. Schmidt, S. 23f; Bertini im Kommentar zu *Geta V. 4* (Bd III), auch schon Etienne Guilhou, 'Vital de Blois, Geta', in *La 'Comédie' latine en France au XII^e siècle*, herausgegeben von Gustave Cohen (Paris, 1931), Bd I, S. 7 Anm. I u. S. 10.

²⁸ Aus Terenz stammen z.B. in der *Aulularia* Gnato und Clinia, für Sycophanta und Sardanapallus im *Querolus*, aus Horaz Pantolabus statt Pantomalus; eigenwillige Umformungen sind Sardana (aus Sardanapallus, im Grunde für Mandrogerus) und Tripericius (*Aul. V. 693* für Trierinus).

Daktylen zu dichten versucht hat, weiß, wieviel dankbarer ein Trochäus wie Arcas gegenüber einem Choriambus wie Mercurius ist. Überdies trifft aber die Behauptung, Arcas sei eine erst in der Spätantike übliche Bezeichnung für den Gott Mercur, gar nicht zu. Ein Blick in den *Thesaurus* lehrt, daß die Belege dafür von Lucan bis Statius fast gleich häufig sind wie für die gesamte Spätantike. Vitalis aber kennt und imitiert nachweislich in sprachlichen Einzelheiten auch gerade diese beiden Epiker des 1. Jahrhunderts²⁹.

Zuletzt hat wieder Bertini in seinem Kommentar zu *Geta* V. 367 schließen wollen, da hier Amphitryon als *senex* umschrieben werde, derselbe bei Plautus aber ein siegreicher General und ein *vir* sei, ergebe sich eine indirekte Bestätigung, daß Vitalis die Plautinische Komödie nicht kannte. Auch dies ist zunächst ein *non sequitur*: stemmatologisch gesprochen müßte es sich dann bei der Bezeichnung *senex* um eine Spontanvariante handeln, die auf eine Zwischenvorlage ebenso gut zurückgehen könnte wie auf Vitalis selbst. In Wirklichkeit liegt hier aber, ebenso stemmatologisch gesehen, eine verbindende Übereinstimmung im Ausgefallenen zu Plautus vor, denn gerade dort wird Amphitryon zweimal, V. 1032 und 1072, ausdrücklich als *senex* bezeichnet. Bertini hat also schon in der eigentlichen Beobachtung nicht recht. Freilich könnte diese Einzelheit genauso gut durch eine Zwischenvorlage vermittelt sein.

Andererseits hat Wieland Schmidt seine Ansicht, Vitalis habe Plautus direkt benutzt, vor allem darauf stützen wollen, daß zahlreiche Einzelheiten aus Plautus im *Geta* wiederkehren³⁰. Höchst verdienstvoll, wie diese Untersuchungen sind, fehlt ihnen allerdings die letzte Beweiskraft: Einzelheiten können immer direkt oder indirekt vermittelt sein. Zum Beispiel spielt im Vergleichsfall der *Aulularia* des Vitalis jener Goldtopf weiterhin die entscheidende Rolle, die er jedenfalls schon in der Vorlage des *Querolus* hatte, was auch immer diese gewesen sein mag.

Dagegen war es der zentrale Gedanke meiner Ausführungen, daß bei einer Verwandlung durch die gleiche 'dramatische' Technik, also bei gleichem Verhältnis zwischen *Aulularia* und *Querolus* wie zwischen *Geta* und *Amphitruo*, nichts die Annahme einer Zwischenvorlage *Amphitryon* erzwingt. Daß diese Verhältnisse in der Tat gleich sind, hoffe ich gezeigt zu haben.

In erster Linie richtete sich dabei meine Argumentation gegen eine

²⁹ S. Schmidt, S. 23 f. und seine 'Anmerkungen zum Text' (S. 141 ff.), z.B. zu V. 42, 75, 423, 488.

³⁰ S. 21 ff.

Zwischenquelle in Form eines Dramas, wie diese am ehesten angenommen zu werden pflegt: diese Annahme kommt schon dadurch zu Fall, daß für ein Drama die Einheit des Ortes vorauszusetzen wäre, bei dieser Voraussetzung aber die rekonstruierte Quelle des Vitalis größte Ähnlichkeit mit dem *Amphitruo* des Plautus aufweist. Jene spätantike Komödie *Geta* sollte also aufhören, durch die Handbücher und Darstellungen zu spuken.

Gelegentlich wird auch gesprochen von einer Zwischenquelle in nicht-dramatischer Gestalt, einer Erzählung etwa. Diese wäre natürlich nicht an die Einheit des Ortes gebunden. Doch findet sich diese Annahme nur selten und ist nie ernsthaft mit Argumenten untermauert worden³¹. Auch eine solche schattenhafte *Amphitryon*-Erzählung könnte man zu rekonstruieren versuchen nur auf dem von mir oben beschrittenen Wege, wobei sich eben gezeigt hat, daß nach Abzug aller für Vitalis typischen Umwandlungen von seinem *Geta* nichts übrigbleibt als ein Gebilde wie der Plautinische *Amphitruo*.

Kaum denkbar ist es, daß eine Bearbeitung des Plautinischen *Amphitruo*, die zwischen Plautus und Vitalis zu stellen wäre, bereits die gleiche Tendenz in ihrer Verwandlung des Stoffes gezeigt hätte, die Vitalis dann nur noch einmal bei seiner erneuten Bearbeitung angewandt hätte. Völlig undenkbar schließlich, daß es eine Zwischenquelle für den *Geta* gegeben hätte, die den Stoff des *Amphitruo* so gut wie gar nicht verändert hätte. Jedenfalls wäre es unbegründet und sinnlos, eine solche zu postulieren³². Wiederum lehrt auch der Vergleichsfall der *Aulularia* des Vitalis Entscheidendes: zwar habe ich erhebliche Zweifel an der These von Konrad Gaiser zur Hauptquelle des *Querolus*, und erwäge meinerseits einen ganz anderen, vielleicht noch kühneren Vorschlag³³, aber eines steht in jedem Fall fest: der *Querolus*-Autor hat den Stoff seiner Quelle gründlich umgestaltet und verwandelt. Das gleiche wäre daher auch von dem Autor

³¹ A. Giorgis Bemerkung in *Dioniso*, 35, 3-4 (1961), S. 39 u. Anm. 7, der *Geta* des Vitalis sei auch schon auf 'una specie di racconto' zurückgeführt worden, beruht, wenn man allen Zitaten nachgeht, zuletzt auf nichts anderem als auf dem beiläufigen Satz von Lucian Müller: 'ebenso ist der *Amphitruo* so ganz verändert, bezüglich modernisiert (sc. durch Vitalis), dasz ich an eine benutzung des Plautinischen originals für diese unzählige mal von antiken, mittelalterlichen und modernen scribenten behandelte erzählung nicht glauben kann' (*Jahns Jahrb.* 97, 1868, S. 733).

³² Nicht zu dieser Konsequenz entschlossen, aber grundsätzlich richtig Schmidt, S. 33: 'Selbst wenn eine spätantike Zwischenstufe vorläge, könnte sie sich demnach nur wenig von Plautus unterschieden haben'.

³³ S. L. Braun, 'Querolus-Querelen', *Museum Helveticum*, 41 (1984), S. 231-241.

einer spätantiken Zwischenvorlage zum *Geta* zu erwarten. Von einer solchen Verwandlung in erster Instanz aber finden wir im *Geta* keine Spur.

Frankfurt am Main

JEAN-PIERRE BORDIER

LE FILS ET LE FRUIT

Le Jeu d'Adam entre la théologie et le mythe

Dans une étude bibliographique sur le théâtre religieux français du moyen âge, G.A. Runnalls déplorait récemment que près d'un tiers des titres recensés fussent consacrés à deux œuvres seulement de ce vaste univers, le *Jeu d'Adam* et le *Jeu de saint Nicolas*, et il soupçonnait, non sans humour, que cette concentration devait beaucoup à 'a kind of academic crowd psychology'¹. Que le savant écossais dont les travaux étendent sans cesse nos connaissances à des pièces et à des milieux ignorés ou négligés nous pardonne de céder malgré ses avertissements aux séductions d'un entraînement collectif et d'ajouter un item à la liste des commentaires du *Jeu d'Adam*. Pour tenter après bien d'autres de cerner ce qui fait l'unité de la pièce, nous voudrions suivre un des fils qui tiennent ensemble l'histoire d'Adam, celle de Caïn et plusieurs des prophéties de la Rédemption : il s'agit du fruit que l'homme doit laisser à Dieu et du fils que Dieu suscite à l'homme, fruit et fils qui, *nouissime, diebus istis*, (Hb 1. 2), ne font qu'Un.

Au récit biblique du péché des premiers hommes, le dramaturge a plus ajouté, on le sait, qu'il n'a ôté : il a exprimé les relations entre Adam et Figura dans les termes du vocabulaire féodo-vassalique et il a développé longuement l'idée qu'au Paradis, Dieu a institué 'la loi de mariage'. Quant à la fameuse pomme, sa présence inévitable ne peut nous surprendre, non plus que le rapport qui définit ce fruit face à tous les autres biens dont l'homme a le droit de jouir : renoncer à un seul fruit permet de manger tous les autres, sans douleur et sans fin, manger de ce fruit prive de tous les autres et entraîne tous les maux dont le séjour au Paradis préservait les premiers parents, à commencer par le travail. Pourtant, au moment d'énoncer le châtement d'Adam pécheur, le *Jeu* s'écarte du récit biblique, sur deux points. L'ordre dans lequel chacun des trois coupables entend son verdict, Adam d'abord (v. 425-38)², puis Eve

¹ G.A. Runnalls, 'Medieval French Drama: A Review of Recent Scholarship', *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 21 (1978), 83-136 (p. 83).

² Références et citations renvoient à l'édition P. Aebischer (Genève/Paris, 1964).

(v. 450-60) et en dernier lieu le serpent (v. 473-90), inverse celui de Gn 3. 14-19. Chacun reçoit son *guerdon* aussitôt après avoir été convaincu de sa faute. Le rapport entre la nature de la transgression et le contenu du châtiment s'en trouve resserré : le serpent, qui s'était dressé pour attaquer la femme, sera puni écrasé par une femme ; Ève, qui a transgressé la loi de mariage, sera punie dans le mariage et dans les grossesses auxquelles l'astreindra le mariage. Mais déjà Adam est puni dans les fruits qu'il mangera. L'énoncé de la sentence, et c'est la seconde liberté que prend ici le texte français, ne comporte plus d'allusion à la mort physique, au retour à la poussière du sol d'un corps issu d'elle, rien qui traduise les mots célèbres *pulvis es et in puluerem reuerteris* (Gn 3. 19b) prononcés dans la liturgie de l'Imposition des Cendres. Un peu plus loin, lorsque Figura expulse les premiers parents et résume ses condamnations, la mort naturelle tient peu de place, elle est comme étouffée entre le séjour en enfer, qui la suit (v. 505-12) et le travail pénible sur une terre rendue stérile, qui la précède (v. 500-3). Il y a bien moins de différence entre la vie et la mort qu'entre la condition paradisiaque et la mortalité. Inversement, la mortalité se caractérise au premier chef par la privation des fruits de la terre. Au lieu de jouir de tous les fruits sans travailler, Adam devra beaucoup travailler et ne recueillera que peu de fruits. La formulation de la sentence contient trois fois le mot *fruit* (v. 424, 428, 431, à quoi on peut ajouter *semence*, v. 434) et deux fois *manger* (v. 424 et 436, au début et à la fin de la réplique).

Cette corrélation, renforcée par rapport au texte biblique, entre abondance et pénurie de fruits, suggère une interprétation simple quant à la nature du fruit défendu. On n'a pas manqué de relever³ que Figura n'explique pas à Adam quelle propriété, quel poison recèle ce seul fruit. Alors que dans la Bible, le narrateur, puis Dieu lui-même, le nomment 'fruit de la science du bien et du mal' (Gn 2. 9, 17), il faut, dans le *Jeu*, que Diabolus en fasse la révélation à Adam d'abord, puis à Ève (v. 157-8, 249-51). Les mensonges du diable sont toujours parés d'un peu de vérité, et il ne dit la vérité que pour insinuer un mensonge. On peut juger qu'ici le tentateur ment lorsqu'il fait miroiter aux hommes l'égalité avec Dieu, mais il dit vrai à propos de la connaissance du bien et du mal, puisqu'aussitôt après avoir goûté du fruit, Ève est prise d'une sorte de ravissement :

³ Cf. en dernier lieu Maurice Accarie, 'Théologie et morale dans le Jeu d'Adam', *Revue des Langues Romanes*, 83 (1978), 123-47 (p. 138-9) et *id.*, 'La légitimation de la société féodale dans le Jeu d'Adam', in *Mélanges Jeanne Lods* (Paris, 1978), t. 1, 1-18 (p. 10).

307 Or sunt mes oil tant cler veant
 Jo semble Deu le tuit puissant.
 Quanque fu, quanque doit estre
 Sai jo trestuit: bien en sui maistre.

L'identification avec le Tout-Puissant n'est qu'une impression fugace, mais la connaissance du passé et de l'avenir (cette dernière, réservée à Dieu selon la pensée du temps⁴), coïncide ici avec celle du bien et du mal. Par cette formule il ne faut plus entendre la faculté morale de distinguer entre actes bons et mauvais, faculté que les hommes possèdent dès l'instant où *Figura* leur a fait connaître sa volonté et montré leur liberté (v. 65, 69, 75). Il faut entendre par là la manière dont l'homme a été et sera traité par Dieu. C'est ainsi qu'Adam emploie ces mots de *bien* et de *mal* lorsqu'il répond à Diabolus:

137 Diabolus
 Que te poet faire?
 Adam
 E bien et mal.

Choisir entre le bien et le mal moraux, c'est, à travers un comportement, choisir un destin. Après le péché, Adam et Ève n'ont plus le choix mais ils acquièrent la connaissance du mal—la mort et l'enfer qui les attendent—et du bien—l'espérance lointaine, mais sûre, du Rédempteur qui les libérera. Le fruit défendu leur donne le don de prophétie⁵. Tout se passe

⁴ Le diable connaît le passé, Dieu seul connaît l'avenir et les pensées secrètes, et il en communique à qui il veut la connaissance: (Daemones) 'futura nesciunt, nisi quantum ex transgressis actis colligunt et quantum eos Deus sinit scire. Porro cogitationes et voluntates nemo scit nisi Deus et cui ipse voluerit revelare' (Honorius Augustodunensis, *Elucidarium* I, 48, éd. Yves Lefèvre, *L'Elucidarium et les Lucidaires*, Paris, 1954, p. 369). Merlin avait reçu de son père le diable la connaissance du passé; pour faire échec au projet diabolique, Dieu lui accorda en outre la connaissance de l'avenir et des pensées secrètes: 'Et par ceste raison sot cil les couses dites et faites et alees, que il les tient de l'anemi, et le sorplus que il set des choses qui sont a venir volt Nostre Sire qui il seüst por endroit de l'autre partie' (Robert de Boron, *Merlin*, éd. A. Micha, Genève, 1979, p. 50). C'est donc Dieu, selon toute vraisemblance, qui révèle aux premiers parents, aussitôt après le péché, le salut à venir. N'est-ce pas le moyen de les garantir du désespoir? (Cf. W. J. Beck, 'The Medieval Doctrine of Hope in the Mystère d'Adam', *French Review*, 45, 1971, 30-40).

⁵ Ce don ne se transmet pas à leurs enfants, mais les Prophètes le reçoivent et le Christ, bien sûr, le possède en plénitude comme l'annonce Moïse:

772 Il iert prophete, ce iert la somme:
 Del ciel savra toït le secroi.

La littérature séculière n'hésite pas à attribuer la connaissance de l'avenir à des personnages qui ne peuvent la recevoir de Dieu; ainsi Bérout, qui dit du nain Frocin:

Des estoiles le cors savoit,
 Les set planestres devoit;
 Il savoit bien que ert a estre:

comme si le fruit n'était pas défendu en vertu de sa nature intrinsèque, mais devait sa nature, ou plutôt, en termes d'école, sa vertu, au fait d'être défendu. Si Adam tenait d'abord le fruit pour négligeable en comparaison du Paradis, ce n'était pas de sa part naïveté ou ignorance⁶. L'idée que ce fruit possède en lui-même une propriété qui le rend préférable aux autres est une idée diabolique, un mensonge, car elle fait de Dieu un menteur qui donne de la pacotille et garde pour soi le meilleur. Ce mensonge à son tour recèle une vérité, que seul le Malin ignore : que ce fruit de péché appelle le fruit de salut. En attendant, le fruit de l'arbre de la connaissance tire ses propriétés de l'interdit qui le constitue comme signe et comme garant d'une relation de dépendance entre Adam et son créateur, d'une relation d'amour et de faveur entre Figura et sa créature. Il est la part de Dieu auprès de l'homme. Le manger équivalait à nier la différence entre l'homme et sa propre origine. De cette différence créatrice en découle d'ailleurs une autre, créée, entre l'homme et la femme. Qu'Adam refuse par deux fois de manger de ce fruit et avertisse Ève, avant qu'elle mange et qu'il y consente à son tour, atteste, avant de la rejeter, la relation instaurée dans la loi de mariage : identité de nature, hiérarchie de fonctions, gouvernement plein d'amour d'un côté, obéissance pleine d'amour de l'autre.

Caïn et Abel ont hérité de leur père la condition laborieuse et mortelle. Ils attendent de leur travail les fruits capables de les faire vivre sur la terre. Il semble que le châtiment d'Adam ne se soit pas entièrement transmis à ses enfants : ni troupeaux ni gerbes ne leur font défaut, ils sont riches. Mais l'interdit du fruit pèse encore sur eux, d'une manière nouvelle. Figura ne leur refuse pas une part des biens qu'ils n'auraient qu'à cueillir, mais, au dire d'Abel, Dieu ne leur accordera sa protection spirituelle outre-tombe que s'ils lui offrent une part des fruits de leur travail :

603 la disme et toute sa justise,
Primices, offrendes, dons, sacrifice⁷.

Quant il oiet un enfant nestre,
Les poinz contot tot de sa vie.

(*Le Roman de Tristan*, éd. A. Ewert, Oxford, 1939, v. 323-7); de même l'arcevesques' Amphiaräus dans le *Roman de Thèbes* 'du ciel savoit tot le secroi' (éd. G. Raynaud de Lage, Paris, 1969, v. 2058). Mais à ces devins la connaissance n'est pas transmise par révélation directe, elle passe par la médiation d'une étude, astrologie ou 'nigromance'; la communication intuitive de l'avenir est réservée à Dieu.

⁶ V. 107 'Por un sol fruit ...', v. 109, 'por une pome ...'.

⁷ M. Accarie ('Théologie ...', p. 130) s'est étonné qu'Abel envisage de *conquérir* et non de reconquérir l'amour de Dieu, comme si le péché originel ne l'avait pas fait perdre aux hommes. Mais l'*amor* de Dieu dont il parle est la protection efficace de l'âme après la mort

Part réservée à Dieu, le sacrifice échappe au cycle de la production et de la consommation, il impose aux hommes une destruction qui fait sa place à l'autre et leur rappelle que 'l'homme ne vit pas seulement de pain'. Admettons avec W. Schmeja qu'Abel s'est déjà acquitté de sa dîme, et que le sacrifice offert sur scène par les deux frères est pour lui un surplus destiné à appuyer une prière spéciale⁸; de toute manière, Caïn refuse de payer la dîme et lésine sur toute dépense, qu'il tient pour gaspillage; il garde sa plus belle gerbe pour faire du pain le soir, il choisit l'autarcie. Comme Adam il mange la part de Dieu; il ne peut pas recevoir l'*amor* de Figura puisqu'il ne veut pas de relation avec l'extérieur. Exclusivement économiques, ses paroles et ses comportements ne donnent pas de prise à la communication avec Dieu.

Les rapports avec le frère sont solidaires des rapports avec Dieu. Pour justifier le commandement de l'amour fraternel, Abel n'a qu'un argument, 'il y a place pour tout le monde':

609 Por quei avra entre nus dous tençon?

Tote la terre nos est mis a bandon.

Caïn accepte jusqu'au moment du sacrifice où Dieu fait une différence entre les frères: 'Figura benedicet munera Abel, et munera uero Chaim despiciet'. L'envieux ne peut supporter l'inégalité provoquée par un comportement différent. Abel fait monter les enchères sur la faveur de Dieu:

699 Trop te fais de Dieu privé.

Por toi m'a il tot refusé.

Por toi refusa il ma offrande.

Vivre en autarcie, c'est ne vouloir ni frère ni prochain.

À la mort d'Abel et de Caïn intervient dans la forme théâtrale une coupure profonde: la *lectio* de la Genèse et le cadre liturgique de la Septuagésime sont remplacés par le sermon du pseudo-Augustin et le cycle de l'Incarnation. Les commentateurs ont avancé diverses argumentations pour rendre compte malgré cet hiatus de l'unité profonde de la pièce⁹. L'annonce du Rédempteur qui libérera Adam rattache solide-

du corps, en d'autres termes la condamnation aux limbes plutôt qu'à l'enfer (v. 602, 'N'averont nos almes poür de perir', opposé au v. 606, 'Perdu serroms en emfer sen devise'). Le limbe est une prison où les justes sont enfermés mais non torturés; c'est pourquoi les diables, fonctionnaires obéissants de la Justice divine, conduisent Abel en enfer 'micius': ils n'ont pas le droit de lui faire mal.

⁸ Wendelin Schmeja, 'Der "Sensus Moralis" im Adamsspiel', *Zeitschrift für romanische Philologie*, 90 (1974), 41-72.

⁹ U. Ebel a dressé 'l'état de la question' et avancé des solutions personnelles dans l'Introduction de son édition-traduction, *Das Adamsspiel* (Munich, 1968). Depuis, voir

ment la troisième partie du *Jeu*, les prophéties, à la première, la Chute, mais ce lien ne justifie pas la deuxième, l'histoire de Caïn. D'autre part, on n'a pas expliqué ainsi pourquoi la procession des Prophètes s'ouvre avec un personnage qui n'apparaît ni dans le sermon pseudo-augustinien ni dans aucun des *Ordines Prophetarum*, Abraham, ni pourquoi le *Jeu* introduit Aaron, qu'on ne retrouve que dans l'*Ordo* bien plus tardif et peu significatif (c'est un fourre-tout de vingt-neuf personnages) de Rouen, ni pourquoi la prophétie attribuée à David n'est pas la même que dans le sermon et les *Ordines*¹⁰. Or, tous ces personnages ont en commun de parler de fruit, de semence et de fils, et de développer le schéma narratif que nous avons identifié à propos d'Adam et de Caïn. Au cœur de ce schéma comme au centre du *Jeu*, le rôle principal revient à Abraham.

Le Père des croyants appartient au Livre de la Genèse et son discours paraît prolonger sans solution de continuité les exhortations d'Abel. Par son exemple personnel Abraham illustre une vérité qu'Abel ne cessait de répéter, que Dieu est fidèle, qu'il répond au service par la grâce :

747 Qui en Deu ad bone sperance
 Tienge sa fai et sa creance.
 Chi en Deu avra ferme foi,
 Deus ert od lui, jol sai par moi.

L'illustration repose cette fois encore sur l'histoire d'un sacrifice :

751 Il me tempta, jo fis son gré;
 Bien acompli sa volenté.
 Occire volei por lui mon filz:
 Mais par lui en fui contrediz.
 Jol voleie offrir por sacrefise:
 Deu le m'a torné a justise.

Ce passage repose sur une phrase célèbre de l'Épître aux Romains : 'Credidit Abraham Deo, et reputatum est illi ad iustitiam' (Ro 4.

Jean-Charles Payen, 'Idéologie et théâtralité dans l'*Ordo representationis Ade*', *Etudes Anglaises*, 25 (1972), 19-29; Lynette R. Muir, *Liturgy and Drama in the Anglo-Norman Adam* (Oxford, 1973); Tony Hunt, 'The Unity of the Play of Adam (*Ordo representationis Ade*)', *Romania*, 96 (1975), 368-88 et 497-527; James Atkinson, 'Theme, Structure and Motif in the Mystère d'Adam', *Philological Quarterly*, 56 (1977), 27-42.

¹⁰ Textes du pseudo-Augustin et des *Ordines Prophetarum* dans K. Young, *The Drama of the Medieval Church* (Oxford, 1933), t. 2, pp. 123-71. On dispose désormais d'une édition critique des œuvres de Quodvultdeus de Carthage, en particulier du fameux sermon *Contra Iudaeos, Arianos et Paganos: Opera Quodvultdeus Carthaginensi episcopo tributa*, éd. R. Braun, CCSL, 60 (Turnhout, 1976), *Contra Iudaeos*, pp. 225-58 (Cf. Introduction pp. XL-XLI), *Vos inquam convenio* ..., ch. XI de ce sermon, pp. 241 sqq., prophétie de la Sibylle (*Iudicii signum, terra sudore madescet* ...) au ch. XVI, 3, pp. 248 sqq.

3; cf. aussi 4. 9, 22; Ga 3. 6; Ja 2. 23), où saint Paul cite la Genèse (Gn 15. 6). Mais dans la Bible *credidit* désigne la confiance d'Abraham dans la promesse de Yahvé, qui lui annonçait le don d'un héritier légitime et d'une descendance nombreuse. Le mot ne désigne nullement le sacrifice de cet héritier. Ici, Abraham n'est pas récompensé d'avoir cru à une promesse, mais d'avoir offert un sacrifice. Non que Dieu ait exigé d'Abraham un objet matériel : à la différence de ceux qui le précèdent, ce Patriarche est soumis à une épreuve, non à une loi; l'initiative revient à Dieu et au projet qu'il a de sauver Adam. Abraham offre à Dieu non une partie, mais la totalité de ce qu'il tient de lui, non des fruits crus du sol mais le fils né de son corps. Aussi Dieu repousse-t-il le sacrifice, non, comme celui de Caïn, comme insuffisant, mais comme excessif. Dieu récompense alors Abraham selon la justice qu'il lui reconnaît, comme il avait puni Adam selon sa faute. Il lui promet, en plus du premier et à travers lui, un autre fils infiniment plus précieux :

757 Deu m'a pramis, e bien iert veirs,
Ancore istra de moi tel eirs
Chi veintra tot ses enemis.
(...)

763 Tel homme istra de ma semence
Qui changera nostre sentence,
Par cui serra li mond salvez.
Adam serra de peine delivrez.

T. Hunt a remarqué comment la promesse faite à Abraham correspond à la condamnation d'Adam pour en inverser les principaux termes : les mots *semence*, *sentence*, et plus loin *beneïçon* reprennent exactement des expressions antérieures, le v. 766 explicitant toutes ces correspondances¹¹. À ces rapprochements verbaux il faut ajouter que le bref récit d'Abraham s'apparente à l'histoire d'Adam par une communauté de structure qui intéresse aussi l'histoire d'Abel et Caïn : Adam et Caïn ont refusé à Dieu sa part, Abraham lui offre plus que sa part. Ils avaient été privés de ce que Dieu leur avait remis, lui reçoit la promesse d'un don supplémentaire, bien supérieur au premier. Ce qui dans l'histoire d'Adam s'appelait *fruit*, et *blé* quand il s'agissait de Caïn, se nomme maintenant *filz* et *semence*. Les prophètes qui viennent explicitent l'identité de ces deux groupes de mots. Mais avant d'interroger Aaron, David et Isaïe, il convient de souligner la place originale qu'Abraham tient dans la 'troisième partie' du *Jeu d'Adam*, le défilé des Prophètes. Il est vrai que la

¹¹ T. Hunt, 'The Unity ...', p. 523.

didascalie et la leçon *Vos inquam* le présentent comme le premier des Prophètes. Mais le contenu de son discours lui donne un rôle non seulement de témoin, mais d'acteur dans l'histoire de l'humanité. C'est l'obéissance d'Abraham qui permet le changement du sort des hommes. Selon la forme extérieure il est le premier des Prophètes, selon la structure narrative, il constitue à lui seul, après Adam et Ève, puis Abel et Caïn, la troisième génération des fondateurs, celle en qui l'histoire change de sens.

Aaron, introduit à la faveur de son aîné Moïse, est le premier qui donne le nom de *fruit* au rejeton d'un lignage¹². Cette métaphore banale permet d'unir l'isotopie de la procréation, c'est-à-dire la promesse d'Abraham et, au-delà, la condamnation d'Ève, à l'isotopie de la végétation, elle-même liée, par la condamnation d'Adam, à celle du travail. Que le *fruit de salvacion* doive naître *senz planter* et *senz charnal engendreüre* (v. 775, 779), affirme évidemment la conception virginale de Jésus, mais indique aussi que le don de Dieu ne tient pas son origine de l'opération de l'homme, qu'il est un surplus gratuit.

Toutes les processions des Prophètes connues font une place à David comme auteur des Psaumes, mais le *Jeu d'Adam* substitue aux citations habituelles un texte tout différent¹³: 'Veritas de terra orta est, et justicia de celo prospexit. Etenim Dominus dabit benignitatem, et terra nostra dabit fructum suum' (Ps 84. 12-3). Le choix de ce verset inusité s'explique par le mot *fructum* et l'idée de fécondité retrouvée. La glose française le confirme: elle traduit le dernier membre de phrase par 'nostre terre dorra son blé', où le mot *blé* rappelle évidemment celui que la terre stérile refusait à Adam et celui que Caïn voulait garder pour lui. Le fruit d'Aaron est un enfant, celui de David un épi. Mais le texte va plus loin.

787 De son furment dorra son pain
Qui salvera le filz Evain.

Le pain qui sauve ne peut être que le pain eucharistique; il est le fruit de

¹² Cf. v. 775:

Iceste verge senz planter
Poet faire flors e froit porter.

Dans l'*Ordo* de Rouen, Aaron prononce une paraphrase de Nb 17. 5-8: 'Quem ex his elegere, germinabit uirga eius ... Fueruntque uirgae duodecim absque uirga Aaron ... Sequenti die regressus inuenit germinasse uirgam Aaron in domo Leui; et turgentibus gemmis eruperant flores, qui, foliis dilatatis, in amygdalas deformati sunt'. Ce passage est la source de la légende relative aux Noces de la Vierge, mais il ne parle pas de fruit. Il est clair que l'auteur du *Jeu d'Adam* veut introduire ce mot à toute force.

¹³ 'Adorabunt eum omnes reges terræ, omnes gentes seruiunt illi' (Ps. 71. 11) et 'Dixit Dominus Domino meo ...' (Ps. 109. 1).

la terre à la fois parce qu'il s'agit d'abord de pain matériel, et parce que le corps du Christ homme est fait de terre (cf. v. 783: 'De terre istra la verité'), ce qui ne l'empêche pas de venir aussi du ciel, par son âme et en tant que Dieu et don de Dieu (cf. *justicia de celo prospexit*, v. 784: 'E justise de majesté'). Ce pain, c'est-à-dire le Christ, est le *fruit de salvacion* annoncé par Aaron. Le dogme de la présence réelle assure théologiquement l'identité du fils et du fruit. La communication des fruits et la bénédiction de la génération, rompues par Adam et Ève, sont rétablies.

Les autres prophéties se tiennent près des sources latines connues. Celle d'Isaïe donne en quelque sorte le mot de la fin :

924 le fruit de vie,
 Jhesu, le nostre salvaor,
 Qui Adam trarra de grant dolor
 E remetra en paraïs.

Le *fruit de vie* que portera Marie n'est autre que le fruit du Paradis terrestre interdit à Adam et Ève après le péché. Cette identification à première vue bizarre est imposée par le texte à la suite des glissements progressifs du vocabulaire et des images. Elle n'est d'ailleurs pas sans exemple : les légendes de Seth et de l'arbre de la Croix, bien attestées par les apocryphes à commencer par l'*Évangile de Nicodème* identifient le *fruit de vie* au corps du crucifié. Le *Jeu d'Adam* fait un pas de plus, jusqu'au corps eucharistique, pour ramener l'humanité chrétienne dans un Paradis dont on ne sait plus s'il est celui d'Adam ou l'autre¹⁴.

La structure narrative qui donne au *Jeu d'Adam* sa plus profonde unité ressemble donc en tout point à celle d'un mythe de la fécondité, où la faute du maître se traduit par la stérilité de la terre, et la réparation par l'intermédiaire d'un fils, par l'abondance retrouvée, non telle qu'elle était au commencement, mais bien meilleure. Pour mythique qu'elle soit, cette structure reflète aussi les principales affirmations dogmatiques du christianisme médiéval. Elle réconcilie mythe et théologie, elle exprime de la théologie dans les termes d'un mythe. Plusieurs décennies avant l'œuvre de Robert de Boron et avant la *Queste del saint Graal*, elle inaugure un des projets les plus hardis de la culture médiévale.

¹⁴ *La Passion de Semur* (éd. P. Durbin et L. R. Muir, Leeds University, 1981) développe longuement les mêmes considérations (v. 1786-91, 4369-72); sa source connue, le *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville (ed. cit., p. 14) n'est pas elle-même originale; comme souvent il faut remonter aux apocryphes pour trouver les éléments constitutifs de la tradition: voir l'*Evangelium Nicodemi*, ch. XX, pp. 424-5 dans C. von Tischendorf (éd.), *Evangelia apocrypha* (Leipzig, 1878). Sur la légende du bois de la Croix et ses rapports avec la *Queste del saint Graal*, cf. Emmanuèle Baumgartner, *L'Arbre et le Pain, essai sur la Queste del saint Graal* (Paris, 1981), en particulier pp. 131-40.

L'ambition totalisatrice du *Jeu d'Adam* s'harmonise parfaitement avec la saison de sa représentation. Depuis que W. Noomen a identifié la leçon et les répons sur lesquels repose l'architecture des premières scènes, l'appartenance de la pièce à la fête de la Septuagésime ne fait plus de doute, malgré les liens qui unissent la procession des Prophètes au cycle de Noël¹⁵. Dans l'année liturgique, jusqu'à la fin du XIII^e siècle, la Septuagésime n'est pas seulement l'entrée dans le temps pascal, mais aussi le moment où la communauté chrétienne embrasse d'un seul regard et récapitule toute l'histoire de son salut. C'est la fête cyclique par excellence¹⁶. Ce jour-là, comme l'avait observé déjà R. Marichal¹⁷, on lit à la Messe la parabole des 'ouvriers de la onzième heure' et à Matines l'homélie où saint Grégoire le Grand explique cette parabole comme un résumé des âges du monde:

Mane etenim mundi fuit ab Adam usque ad Noe, hora vero tertia a Noe usque ad Abraham, sexta quoque ab Abraham usque ad Moysen, nona autem a Moysen usque ad adventum Domini, undecima vero ab adventu Domini usque ad finem mundi¹⁸.

Les liturgistes médiévaux étaient parfaitement conscients de la double signification de la Septuagésime; voici comment, au XII^e siècle, Jean Beletth associe l'idée de faute et de pénitence, liée au Carême qui va commencer, et l'idée d'histoire du monde:

Septuagesima igitur representat tempus deuianionis siue tempus pene et culpe. Vnde statim in prima dominica incipit legi hystoria libri Geneseos et legitur usque ad dominicam, que preedit dominicam in ramis palmarum, ubi agitur de deuianione et errore primorum parentum (...) Sed et nostra septuagesima dierum et eorum septuagesima annorum quasi quedam historia totum generis humani ab Adam usque ad finem mundi figurat exilium, quod reuolutione septem dierum peragitur et sub septem milibus annorum includitur, ut per septuaginta dies uel septuaginta annos septuaginta centenas annorum intelligamus. Ab initio enim mundi usque ad ascensionem Domini sex milia annorum computamus. Ex tunc uero quicquid temporis sequitur usque ad finem mundi, sub septimo millenario comprehendimus, cuius terminum solus Deus nouit¹⁹.

¹⁵ W. Noomen, 'Le *Jeu d'Adam*, étude descriptive et analytique', *Romania*, 89 (1968), 145-193.

¹⁶ Elle a été remplacée dans cette fonction par la Fête-Dieu, qui a servi de cadre au développement des grands mystères de la fin du moyen âge; cf. Claude Gauvin, 'La Fête-Dieu et le théâtre en Angleterre au XV^e s.', in J. Jacquot et E. Koningson (éds.), *Les Fêtes de la Renaissance* (Paris, 1975), t. 3, pp. 439-51.

¹⁷ 'Rapport sur les conférences de paléographie latine et française' *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, IV^e Section* (1969/70), pp. 374-87.

¹⁸ Saint Grégoire le Grand, Homélie 19, sur Mt 20, 1-16, *PL*, 76, 1153-9.

¹⁹ *Iohannis Beletth Summa de ecclesiasticis officiis*, c. 77, éd. Heribert Douteil, CCCM 41A (Turnhout, 1976), pp. 140-141.

L'accord de Grégoire le Grand et de Jean Beletth suggère que l'unité du *Jeu d'Adam* est conforme à l'esprit de la Septuagésime: invitation au repentir, méditation de la faute et du rachat, élaboration d'une histoire globale du genre humain dans ses rapports avec Dieu, tout cela s'effectue dans le même mouvement.



Il nous reste à situer brièvement la lecture que nous venons de proposer par rapport aux principales interprétations qui ont été données récemment du *Jeu d'Adam*, l'interprétation typologique, l'interprétation morale et l'interprétation rituelle.

L'interprétation typologique, systématisée par T. Hunt après les intuitions d'E. Auerbach²⁰, fait valoir que l'insistance du *Jeu* sur des thèmes comme l'«image et ressemblance», l'obéissance, le mariage, que la présence d'Abel, que les diverses prophéties ne se comprennent dans leur ensemble que comme des annonces du Christ selon la méthode de l'exégèse typologique.

Le parallèle d'Adam et du Christ est en effet d'une grande banalité dans tout le christianisme, et le *Jeu d'Adam* répète vingt fois que le Christ viendra sauver Adam. Mais la typologie, au sens strict, commence quand s'établissent des rapprochements concrets et précis entre deux personnages. Adam a péché par désobéissance, mais il n'est pas dit dans le *Jeu* que Jésus l'a sauvé par obéissance à son Père. La raison majeure en est que Père et Fils sont très peu distingués. Déjà la didascalie latine initiale donne au Créateur le nom de *Saluator*, qui revient au Christ, comme lui revient aussi le titre de *Figura*. Dieu a créé le monde par sa Parole, qui est le Verbe dont parle le prologue de saint Jean ('In principio erat Verbum', rappel des premiers mots de la Genèse, 'In principio creavit Deus ...'). Le théâtre médiéval a souvent rapporté la Création à la Deuxième Personne de la Trinité²¹. Dans le *Jeu d'Adam*, c'est de l'homme surtout que Jésus est le Fils.

²⁰ E. Auerbach, *Mimesis*, tr. fr. (Paris, 1968), p. 168. T. Hunt, 'The Unity ...', pp. 368-88: 'The real key to the unity of the *Jeu d'Adam* and its tripartite form, which has puzzled critics, seems to me to reside in typology and the central motif of the Redemption of Man through Christ's sacrifice' (p. 370).

²¹ De nombreux exemples sont réunis par Georges Duriez, *La Théologie dans le drame religieux en Allemagne au Moyen Âge* (Lille-Paris, 1914), pp. 40-2. Parfois Dieu est précisément appelé *Saluator*. En français médiéval, il est constant que l'on appelle Jésus 'Dieu': cf. par ex. l'attribution des répliques dans les *Passions* dramatiques de *Semur* et de *Sainte-Geneviève*; dans *Semur* v. 5574-7, les enfants de Jérusalem chantent pour Jésus le *Gloria laus et honor* des Rameaux, lui donnent le nom d'Adonai (déjà connu de la *Passion*

L'obéissance était aussi, avec le sacrifice, le fondement du parallèle typologique d'Isaac et du Christ. Pour la majorité des commentateurs, Abraham était l'image de Dieu le Père offrant son Fils à la mort, Isaac celle du Fils 'se faisant obéissant jusqu'à la mort'²². Or, dans le *Jeu d'Adam*, Isaac n'est même pas nommé. Il n'est fait aucune allusion au bélier substitutif, autre détail qui supportait le rapport typologique, et l'obéissance pourrait mieux faire passer Abraham pour antitype du premier homme²³.

Le *Jeu* développe l'idée que réside en Adam l'image et ressemblance de Dieu, et les théologiens du XII^e siècle se sont particulièrement intéressés à ces mots²⁴. Toutefois, quelque interprétation que l'on en donne (celle de Rupert de Deutz et celle de saint Bernard, que cite T. Hunt, ne sont pas superposables), il n'est dit nulle part dans notre pièce que Dieu restaurera ces caractères en Adam.

Le parallèle Ève/Marie n'est pas moins répandu que celui d'Adam et du Christ, mais si le *Jeu* évoque fréquemment les deux femmes, il ne les compare pas, il ne les présente ou ne les évoque que séparément, sauf une fois, dans le 'Protévangile', la malédiction du serpent (v. 473-90) directement conditionnée par le texte de la Genèse (3. 15). La prophétie d'Aaron, qui annonce la réalisation de la même promesse, parle à mots couverts de Marie, non d'Ève. Le mariage d'Adam et Ève préfigure l'union du Christ et de l'Église : mais s'il est longuement question du mariage, il n'est soufflé mot de l'union spirituelle qu'il est censé annoncer. Abel, *pastor*, préfigure Jésus, *bonus pastor* : mais dans le *Jeu* Caïn aussi élève du bétail²⁵. Reste l'affirmation répétée que Jésus, fils d'Adam, fils d'Abraham, d'Aaron, de Marie, les sauve tous : avec ou sans exégèse figurale, il s'agit du fondement même de tout le christianisme.

Si donc le rapport typologique a pu présider, dans l'esprit de l'auteur, à l'organisation du *Jeu d'Adam*, il n'est guère manifeste à la surface du texte français, il ne repose pas sur les détails concrets et les subtilités

du *Palatinus*, éd. G. Frank, v. 55) et précisent : 'La Loy donnas en Synaÿ / De quoy Moïse fut esjoy'. Cf. aussi L. R. Muir, 'The Trinity in Medieval Drama', *Comparative Drama*, 10 (1976), 116-29 (surtout p. 119-20).

²² Cf. Rosemary Woolf, 'The Effect of Typology on the English Medieval Plays of Abraham and Isaac', *Speculum*, 32 (1957), 805-25.

²³ Le parallèle entre le *Jeu* et le passage du *Liber promissionum* de Quodvultdeus cité par T. Hunt (p. 387) est frappant, mais sur ce point l'auteur se distingue de la majorité des interprètes.

²⁴ Cf. Robert Javelet, *Image et ressemblance au XII^e siècle, de saint Anselme à Alain de Lille* (Strasbourg, 1967), 2 vol.

²⁵ Cf. v. 655-6 : 'Riches hom es, e mult as bestes'. — 'Si ai'.

techniques que se transmettent les commentateurs médiévaux, et sa perception ne pouvait qu'être laissée à la liberté du public. A la vérité, la démarche de l'exégèse typologique et celle du théâtre biblique ne pouvaient manquer de se rencontrer, mais elles sont différentes dans leur projet. L'exégèse cherche à sauver l'Ancien Testament qui resterait sans elle obscur, scandaleux ou périmé, et à l'expliquer par le Nouveau, en cherchant sa justification dans le projet pédagogique d'un Dieu qui révèle sa vérité par étapes. Le théâtre part de la situation infernale de l'homme, il en montre l'origine et, dans le Christ, le remède. Il se soucie des problèmes de l'homme, non de problèmes de textes. Mais lorsqu'il représente l'histoire des origines, il reconstruit, nous l'avons vu, un nouveau mythe, dont Jésus est l'aboutissement comme il en est le commencement. Il tisse donc, autour de l'idée de fécondité, un nouveau réseau d'associations et de correspondances où se trouvent pris Adam, Abel, Abraham et les autres, réseau qui ressemble à la typologie des théologiens et peut, parfois, la recouper²⁶.

Peut-on comprendre le *Jeu d'Adam* comme un mythe des origines et y lire un enseignement moral, selon l'interprétation développée par M. Accarie²⁷? Rappelons très brièvement les principales 'thèses' dont il s'agit. Le *Jeu d'Adam* est un sermon, qui commence par des images mais s'achève par le long discours de la Sibylle, qui en est le point de départ véritable; ce sermon enseigne que l'homme a la possibilité théorique de faire son salut, qu'il ne faut pour cela qu'obéir à la loi divine: mais personne ne le fait, et tous, en conséquence, seront damnés; la pièce n'est pas l'histoire de la rédemption du genre humain, mais bien plutôt celle de sa perte²⁸. Le rapprochement avec les écrits de Pélagé montre des ressemblances frappantes. Les excursus didactiques du début de la pièce servent à légitimer la société féodale: purement politique, la création n'est le reflet d'aucune spiritualité, un Dieu sans grandeur 'professe en chaire un cours magistral de morale sociale dont toutes les vertus se

²⁶ Les réserves qui précèdent ne portent que sur le premier des deux articles qui constituent l'étude de T. Hunt. Le second, qui repose sur des correspondances textuelles internes à l'œuvre, offre la meilleure démonstration de son unité et de sa cohérence — réserve faite, nous le verrons, du *Dit des XV Signes*. Notre propre étude n'en est que le prolongement.

²⁷ Maurice Accarie, 'Théologie ...' et 'Légitimation ...' déjà cités; 'L'unité du Mystère d'Adam', in *Mélanges ... Pierre Le Gentil* (Paris, 1973) pp. 1-12; *Le Théâtre sacré à la fin du moyen âge. Etude sur le sens moral du Mystère de la Passion de Jean Michel* (Genève, 1979), pp. 41-9; 'La mise en scène du Jeu d'Adam', *Mélanges ... Pierre Jonin* (Aix-en-Provence/Paris, 1979), pp. 3-16.

²⁸ *Le Théâtre sacré ...*, p. 43.

réduisent à l'obéissance, sans jamais s'élever à l'amour'. Il n'y a entre l'homme et Dieu que des rapports sociaux, entre l'homme et la femme qu'un contrat. Face à Caïn, Dieu n'a plus la prescience du crime à venir, il se fâche comme un percepteur: 'la morale se fait de plus en plus décevante, de spirituelle elle était devenue politique, de politique elle devient fiscale'²⁹. En fait le *Jeu* tourne le dos à ses sources comme au drame liturgique, 'il n'enseigne pas le mythe, il enseigne par le mythe'; 'de *représentatif*, le drame devient *explicatif*; de *narratif*, il devient *démonstratif*'³⁰.

Le *Dit des XV Signes*, pivot de la démonstration, fait problème. Les motifs que nous avons suivis dans tout le reste du *Jeu* n'y réapparaissent guère: on peut seulement citer une invitation pressante à l'aumône, qu'on peut bien tenir pour la part de Dieu, et l'annonce d'une création nouvelle qui peut prolonger la prophétie d'Isaïe sur le retour d'Adam au Paradis³¹. De son côté, T. Hunt n'y retrouve pas les correspondances verbales qui soulignent l'unité des trois premières parties de la pièce. Malgré cela, il faut bien admettre que la composition de l'œuvre exige une annonce par la Sibylle du Second Avènement. Le *Dit des Quinze Signes* aurait-il remplacé, dans le manuscrit de Tours, une prophétie originelle mieux reliée à l'ensemble, comme ces chœurs gothiques qu'on a substitués à des chœurs romans et raccordés avec plus ou moins de bonheur à des architectures plus anciennes? Il est aisé d'imaginer, d'autant que l'état actuel du texte inspire des soupçons légitimes, mais il est encore préférable de raisonner sur les données disponibles. Or, le *Dit* de la Sibylle n'est pas aussi désespéré ni désespérant que peut le faire croire son imagerie apocalyptique; s'il inquiète, s'il terrorise même, c'est qu'il procède d'une prédication par la crainte tout à fait appropriée au moment où les chrétiens vont entrer en Carême. Il ne peut effacer ce qui précède, l'image du Sauveur parlant aux hommes dès le commencement du monde. Il est arbitraire d'en faire le point de départ s'il est la dernière exhortation à faire pénitence avant qu'il ne soit trop tard.

Il y a au moins quelques exceptions à la damnation universelle: Adam et Ève eux-mêmes, Abel, Abraham et les Prophètes; admettons qu'il n'y a pas de saints dans l'Eglise, puisqu'il n'en est pas fait mention. Est-ce

²⁹ 'Légitimation ...', pp. 10-15.

³⁰ *Le Théâtre sacré ...*, p. 45.

³¹ V. 1067: E as povres doner del lor.

V. 1299: Nostre Sire donc refra
Ciel e terre que defet a.

par leurs œuvres qu'ils sont sauvés? Le texte en donne effectivement l'impression dans le cas d'Abel et d'Abraham. Il paie là le prix d'une affirmation constante, selon laquelle Dieu est fidèle, tient ses promesses et récompense en grand seigneur ceux qui veulent s'en remettre à lui. Écoutons Abel:

715 Deus est verais; qui a lui sert
Tres bien l'empie, pas nel pert.

(Cf. v. 601-2, 634, 659-60; Abraham, v. 747-50, déjà cités). Le sacrifice qu'il propose à son frère Caïn a pour but de les préserver tous deux du péché (v. 629-33): c'est une fonction qu'on a toujours reconnue à l'Eucharistie dans la théologie catholique. En d'autres termes, Abel et Abraham font des œuvres bonnes parce qu'ils ont foi en Dieu, ce qui n'est pas exactement la position pélagienne. Au surplus, l'antithèse du libre-arbitre pour le théologien chrétien n'est pas la fatalité, c'est la grâce. Les bonnes œuvres méritent-elles la grâce, ou bien est-ce une grâce préjudicielle qui suscite dans les élus les bonnes œuvres, c'est ce qu'on ne peut montrer, mais seulement dire; or le *Jeu d'Adam* ne le dit pas. Il donne pourtant l'exemple d'élus dont les bonnes œuvres et la volonté droite n'ont pas été constantes: comment Adam et Eve peuvent-ils être sauvés? David et Salomon, pour ne parler que d'eux, étaient-ils des ascètes? (Damons Balaam, Nabuchodonosor et la Sibylle, qui sont des païens et ne savent pas ce qu'ils disent). Le seul trait commun à tous ces personnages qui puisse faire pencher en leur faveur la balance du Jugement, c'est qu'ils ont eu foi dans le Christ Rédempteur, c'est qu'ils sont, avant la lettre, mais selon l'esprit, des chrétiens. Ils sont sauvés par la foi, sans les œuvres, ou contre elles. Il leur a suffi (si l'on ose dire) pour cela, de recourir à la pénitence. Le mot n'est pas employé avant le *Dit des XV Signes*, mais à défaut de prononcer le nom, Adam et Ève donnent tous les signes de la chose. Si la pénitence leur a été salutaire avant le Christ, à plus forte raison le sera-t-elle aux fidèles qui n'attendent pas qu'il soit trop tard. Le *Jeu d'Adam* n'est pas pessimiste.

Il n'est peut-être pas impossible, à titre d'hypothèse, de rapporter certains faits à une autre théologie que celle de Pélagie. Les mots *vouloir* et *volonté* reviennent avec insistance dans les premiers dialogues (v. 42, 76, 79): n'est-ce pas affirmer que le péché consiste dans la volonté mauvaise? Telle est la position de saint Anselme, qui enseigne dans le *Cur Deus Homo* que la créature, en tant qu'esclave (*seruus*) de son Créateur par nature, lui doit tout, à commencer par sa volonté, et le vole sitôt qu'elle veut autrement que Lui; le Seigneur est alors fondé à châtier son esclave;

mieux, il y est tenu par la considération de son honneur (en dernière analyse, de son Essence), car laisser un criminel impuni, c'est laisser du désordre dans la perfection de la Création³². En annonçant la Rédemption par le Dieu-Homme³³, Adam n'insinue-t-il pas que l'homme seul doit, que Dieu seul peut satisfaire pour le péché, thèse centrale du *Cur Deus Homo*?

La morale du *Jeu* est-elle formaliste comme celle de Pélage? Si le formalisme consiste à énoncer des règles de conduite concrètes, le Décalogue est formaliste. S'il consiste à insister sur l'obéissance, saint Anselme est formaliste. Mais il faut refuser d'opposer *a priori* l'obéissance à l'amour, quand le texte auquel on s'attache ne le fait pas explicitement, ce qui est fort rare. Le plus souvent au moyen âge, sous l'influence peut-être du modèle monastique, l'obéissance n'est que la manifestation extérieure de l'amour vrai, de l'amour de charité, et cet amour, la source vive de l'obéissance. Nul ne l'a dit avec plus de force que saint François d'Assise, qu'on accusera moins qu'un autre de manquer de spiritualité:

Domina sancta caritas,
Dominus te saluet
Cum tua sorore sancta obedientia³⁴!

Enfin, et pour nous en tenir là, si la morale est politique pour Adam, et fiscale pour Caïn, qu'est-elle pour Abraham? Après avoir été percepteur, Dieu se fait-il infanticide? C'est la question que posait Kierkegaard, pour qui l'ascension de la colline de la Moriyya signifiait précisément le dépassement de la morale. Pour nous, le problème naît quand on refuse de prendre en compte la cohérence *narrative* qui organise la série des épisodes, et qui s'exprime dans la forme mythique. Si le *Jeu* enseigne de la morale, il le fait à partir du mythe qu'il réécrit, et dans ses termes, qui ne sont pas ceux de la pensée discursive. On peut déduire du texte que la circulation des biens ne peut éviter de faire sa part à Dieu, ni l'organisation sociale de respecter l'altérité du prochain, garantie par la hiérarchie; que l'homme, créature, ne peut vivre en faisant l'économie de la dépense, ni de la dépendance. On ne s'expliquerait pas que le *Jeu*

³² *Cur Deus Homo*, I, 11-12, éd. R. Roques (Paris, 1963), pp. 264-6.

³³ En particulier dans les v. 377-8:

N'en serrai trait par home né
Si Deu nen est de majesté.

³⁴ *Salutatio virtutum*, p. 270 dans *François d'Assise, Ecrits*, éd. Th. Desbonnets et all. (Paris, 1981). Le chapitre III des *Admonitions*, 'De perfecta obedientia', serait lui aussi à citer intégralement (*ibid.*, pp. 94-6).

d'Adam nous fascine encore s'il se réduisait à enseigner qu'il ne faut pas se révolter contre son seigneur, qu'il faut payer sa dîme ponctuellement et donner aux pauvres. Le Fils d'Abraham transcende les fruits de Caïn, et le mythe la morale.

Poser en termes de contradiction des réalités qui se soutiennent mutuellement est aussi le trait caractéristique de l'essai de R. Warning³⁵, pour qui le *Jeu* retombe dans le mythe en tournant le dos à la théologie contemporaine (anselmienne) et à la proclamation du message chrétien dans sa pureté (le kérygme). Il fait du diable un adversaire cosmique de Dieu dans une optique dualiste, ce qui dégage la responsabilité morale de l'homme. La représentation théâtrale, avec ses courses de diables d'origine germanique, est un rite païen que la sortie du spectacle sur le parvis, à l'extérieur de l'église, laisse ressurgir. Le théâtre en langue vulgaire donne libre cours à ce que l'orthodoxie de l'Eglise exclut et réprime.

À l'accusation de dualisme, F. Ohly a répondu par une belle formule : 'Devant les spectateurs, Satan a perdu avant même de vaincre'³⁶, et on pourrait montrer que les Prophètes annoncent le salut d'Adam par la Nativité et la Passion, selon le kérygme, sans évoquer concrètement la Descente aux Enfers, qui relèverait, selon l'auteur, du mythe condamné. Par ailleurs, la recherche postérieure a fait justice de l'opinion reçue selon laquelle l'Adam se jouait sur un parvis : après W. Noomen, T. Hunt, M. Accarie et bien d'autres encore³⁷ ont prouvé, avec des arguments concordants, que la représentation ne pouvait se comprendre qu'à l'intérieur de l'église. Une observation supplémentaire va dans le même sens : presque tous les textes contenus dans le manuscrit de Tours appartiennent à l'intérieur de l'église. Or ce manuscrit a été composé en une fois probablement durant le deuxième quart du XIII^e siècle³⁸ ; il renferme un nombre important de paraliturgies³⁹ : un *Jeu de la*

³⁵ Rainer Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels* (Munich, 1974), deuxième partie, 'Die abgeleitete Anfang', pp. 123-61. Nous renvoyons en même temps au compte-rendu très approfondi de F. Ohly in *Romanische Forschungen*, 91 (1979), pp. 111-41.

³⁶ 'Vor den Zuschauern hat Satan schon verloren, ehe er siegte', compte-rendu cité, p. 123.

³⁷ Michel Mathieu, 'La mise en scène du *Mystère d'Adam*', *Marche Romane*, 16 (1966), 47-56 ; cf. aussi Bruce McConachie, 'The Staging of the *Mystère d'Adam*', *Theater Survey*, 20 (1979), 27-42.

³⁸ Cf. R. Marichal, *art. cit.*

³⁹ Ce terme, proposé par Rosanna Brusegan, 'Verità e finzione nel *Jeu d'Adam*', *Cultura Neolatina*, 40 (1980), 79-102, est préférable à celui de 'semi-liturgique'. La paraliturgie emploie les mêmes lieux et acteurs que le culte divin, mais pour d'autres rites que les

Résurrection très élaboré, l'*Adam*, des pièces à chanter correspondant à des danses ecclésiastiques, y compris un hymne pour l'intronisation de l'évêque des fous dans la cathédrale de Nantes.

Le *Jeu d'Adam* réécrit un mythe et il y inclut peut-être, autour de l'idée de fécondité, des éléments par ailleurs païens. La terre rendue *gaste* par le péché du maître n'apparaît-elle pas dans le *Roman de Thèbes* comme dans la légende arthurienne⁴⁰? Mais tout cela est rendu chrétien, et les démons aussi avec leurs cavalcades, par la structure qui organise ces éléments autour du Christ crucifié et du pain eucharistique. La pièce ne retourne pas au mythe comme à un passé mal réprimé par la proclamation de la foi, car il n'y a aucune nécessité d'opposer kérygme et mythe au XII^e siècle. C'est bien une collection de mythes que les commentateurs de la Genèse avaient à traiter; même saint Anselme croyait à ces mythes-là.

L'écriture mythique appartient moins à la nostalgie du XII^e siècle qu'à son projet. Le *Jeu d'Adam* participe à la grande entreprise de son temps: tandis que le roman s'approprie l'héritage antique et se tourne vers les horizons celtiques, le théâtre, 'naissant' lui aussi, cherche une formulation mythique du message chrétien. Notre documentation donne l'impression qu'il s'agit d'une entreprise sans lendemain, que l'originalité de la pièce est absolue, sans antécédent ni postérité. C'est peut-être vrai. Mais il n'est pas interdit de penser que la synthèse, ou la réconciliation, qu'elle esquisse entre le christianisme et des formes de la culture laïque, a été rendue caduque par l'irruption de la littérature arthurienne. Dans cette hypothèse, c'est Robert de Boron et surtout le roman en prose qui reprendraient l'effort interrompu ...

coutumes universelles de l'Église. C'est la communauté locale qui en est l'exécuteur et le législateur, et elle peut en emprunter les formes à la culture environnante, ce qui ne signifie pas que ce rituel soit moins contraignant que celui de l'*opus Dei*. Un point toutefois nous retiendra d'assimiler sans réserve le *Jeu d'Adam* à une paraliturgie: nous ignorons s'il a été joué, s'il devait l'être plusieurs fois, avec quelle régularité etc.

⁴⁰ Daniel Poirion, 'Édyppus ou l'énigme du roman médiéval', in *L'Enfant au moyen âge (littérature et civilisation)*, (Aix-en-Provence et Paris, 1980), p. 287-97, évoque 'l'inquiétude religieuse devant le mystère du christianisme. Les hommes ont crucifié Jésus, mais Dieu le Père a voulu la mort du fils. Derrière le problème du salut, et l'histoire de la Rédemption, on retrouve vite le mystère du sacrifice'. En brouillant la distinction trinitaire entre le Père et le Fils, en occultant le nom d'Isaac, le *Jeu d'Adam* dissimule ce qui peut faire penser à un infanticide, fût-il sacrificiel. S'il fallait faire mourir le jeune fils pour sauver le vieux père, le mort saisirait le vif, et la solution appliquée par Zeus à Cronos s'imposerait à l'esprit. Le christianisme répond, à l'opposé, que le Vivant sauve les morts et les vivants à venir. L'Eucharistie, pain, corps et hostie répond à l'autarcie, au cannibalisme, au fratricide. Le *Jeu d'Adam* propose des solutions chrétiennes, à la fois kérygmiques et mythiques, aux impasses thébaine et arthurienne.

Aux premiers signes du printemps, la Septuagésime invite à jeter un coup d'œil synthétique sur l'histoire du salut et sur les âges du monde. Elle invite aux conversions dans l'ordre de la vie spirituelle et aux projets ambitieux dans l'ordre de la création artistique. Neuf comme le printemps, le *Jeu* du manuscrit de Tours n'a pas épuisé auprès de notre siècle les séductions de son mystère.

Université François-Rabelais, Tours

JACQUES RIBARD

THÉÂTRE ET SYMBOLISME AU XIII^e SIÈCLE

La littérature médiévale est, dans une très large mesure, à orientation didactique — un didactisme qui s'étale avec complaisance, au point d'en devenir lassant, dans les œuvres allégorico-moralisantes du Moyen Âge à son déclin, mais qui est déjà très présent à plus haute époque, même s'il se dissimule quelque peu sous un jeu de symboles qui le rendent plus poétique, plus stimulant aussi pour l'esprit, dans la mesure où il exige du lecteur ou de l'auditeur un effort d'interprétation, voire de décryptage.

Ce qui est vrai, pensons-nous, pour la littérature médiévale en général, l'est bien davantage encore pour le théâtre, genre éminemment social et qui, partant, a toujours plus ou moins servi de tribune à tous ceux qui se donnaient mission d'éduquer le bon peuple.

C'est cette visée didactique, saisie à travers le langage symbolique qui est celui de l'époque — car la littérature, on le sait, n'en a pas alors le monopole —, que nous voudrions essayer de cerner, en illustrant notre propos par des emprunts à quelques œuvres théâtrales relativement anciennes, plus intéressantes, nous a-t-il semblé, que ces lourdes machines, ces interminables 'mistères', qui feront les beaux jours du Moyen Âge finissant.

Pour éviter la dispersion et le manque de cohérence, nous avons fait choix d'un corpus restreint et centré sur le XIII^e siècle et nous nous sommes attaché à le rendre représentatif en retenant une œuvre propre à chaque 'genre' théâtral en vogue à cette époque: un miracle mettant en scène un saint — et ce sera le *Jeu de saint Nicolas* —, un autre où intervient Notre-Dame — le fameux *Miracle de Théophile* —, une passion choisie pour sa brièveté et son ancienneté — la *Passion du Palatinus*, dont Grace Frank dit, dans l'introduction de son édition, que '*la plus grande partie de la pièce pourrait dater du XIII^e siècle*'. À côté de ces œuvres à caractère essentiellement religieux — et nous rangeons délibérément le *Jeu de saint Nicolas* dans cette catégorie —, nous avons tenu à faire sa place au théâtre prétendument profane en incluant dans notre corpus le célèbre *Jeu de la Feuillée*¹.

* * *

¹ Nos références renvoient aux éditions des Classiques Français du Moyen Âge (Paris, Champion): Jean Bodel, *le Jeu de saint Nicolas*, éd. A. Jeanroy (1966); Rutebeuf, *le Miracle*

Le théâtre médiéval, comme tout théâtre qui se veut fidèle à son étymologie et à sa raison d'être, est d'abord spectacle. C'est dire la place essentielle qu'il faut donner à l'aspect visuel de la représentation — qui n'est certes pas le moins important dans l'impact immédiat sur le spectateur, surtout quand il s'agit, comme au Moyen Âge, d'un public très mêlé. Sans doute manquons-nous de documents qui nous permettent de tirer tout le parti souhaitable des éléments intervenant directement dans la mise en scène. Mais, à bien interroger les textes eux-mêmes — qui souvent, à cette époque, font office de livrets plus que de morceaux littéraires —, on ne peut manquer d'être sensible à une forme de langage symbolique qui s'exprime déjà concrètement, sur le plan visuel, avant de se manifester de façon plus subtile, plus 'écrite', à l'occasion d'un dialogue ou au cœur d'une tirade.

Tel est le cas d'abord de la symbolique des nombres². L'opposition fondamentale du pair et de l'impair est à cet égard très caractéristique. On sait en effet que le nombre pair — qu'il s'agisse du *deux* ou du *quatre* —, parce que divisible et donc corruptible, est signe d'imperfection et connote facilement le mal et le péché; le nombre impair en revanche — qu'il s'agisse du *un* ou du *trois* —, parce qu'il est indivisible, partant incorruptible, est signe de perfection et à ce titre fera volontiers référence au bien et au divin.

Aussi ne saurait-on considérer comme un hasard — notion bien peu médiévale d'ailleurs —, au début même de la *Passion du Palatinus*, la présence de *trois* enfants venus accueillir Jésus au jour des Rameaux avec des chants d'allégresse, pas plus qu'à l'autre extrémité de la pièce, celle des *trois* Maries, ces *trois dames* (v. 1939) en quête du *precieus oignement* (v. 1859) destiné à embaumer le corps du Sauveur — sans parler des *trois* apparitions de l'Ange qui viennent comme scander les temps forts du spectacle (v. 184, 1716, 1951). Ce seront en revanche *deux* misérables, Caïn et Huitacelin, qui s'acharneront sur Jésus lors de la scène de flagellation (v. 648-69) et *deux* bourreaux, Mossé et Haquin, qui procéderont ensuite à la crucifixion (v. 909-26) — pour ne rien dire du couple maudit du *fevre* et de sa *fame* occupés à forger les clous nécessaires au supplice (v. 787-861). Ce n'est pas un hasard non plus si les

de Théophile, éd. G. Frank (1967); *La Passion du Palatinus*, éd. G. Frank (1970); Adam le Bossu, *le Jeu de la Feuillée*, éd. E. Langlois (1975). La citation de Grace Frank figure en page X de son introduction à la *Passion du Palatinus*.

² Sur ce sujet on pourra consulter l'article de Guy Beaujouan intitulé 'Le symbolisme des nombres à l'époque romane', dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, IV (1961), pp. 159-69.

gardiens du tombeau, sortes de matamores à la fois odieux et ridicules, sont au nombre de *quatre* (v. 1678-1715). Pas un hasard enfin si le Diable se trouve lui-même comme dédoublé en *deux* personnages, *Enfers* et *Sathanas*, et si leur *compagnie* se compose de *quatre* démons (v. 1411-13); ajoutons que ces deux personnages ne cesseront d'ailleurs de s'entre-déchirer, car il est écrit: '*tout royaume divisé contre lui-même périra*'.

Il en va de même dans le *Jeu de saint Nicolas* avec les *quatre* émirs, ridicules et redoutables à la fois, dont la malveillance ne se verra réduite que dans la dernière scène, au moment précisément où de ce groupe soudé de *quatre* princes infidèles sortira finalement, saint Nicolas aidant, une trinité de convertis! D'ailleurs, si l'on se refuse à suivre Albert Henry quand il corrige les rubriques du manuscrit³, on s'aperçoit que le roi ne s'adresse qu'à trois émirs pour les inviter à la conversion, comme s'il savait d'avance le quatrième 'irrécupérable':

'Seigneur, metés vous a genous:
si con je fai, faites tout *troi*.' (v. 1478-79)

On pourrait dans le même esprit s'interroger sur ces couples décevants que nous présente le *Jeu de la Feuille* — Maître Henri et Maître Adam, le Dervé et son père, le Fisiscien et le Moine — et leur opposer, dans la gloire de leur nuit de féerie, la trinité des fées, Morgue, Arsile et Maglore. Le merveilleux, qu'il soit païen ou chrétien, s'approprie volontiers le symbole trinitaire!

Dans le domaine des couples, il faudrait faire sa place aussi à celui que forment, dans le *Miracle de Théophile*, les deux compagnons du héros, Pierre et Thomas, sorte de dédoublement, de fantôme de sa mauvaise conscience.

On nous objectera sans doute ces curieuses trinités que constituent, dans le *Jeu de saint Nicolas*, Cliquet, Rasoir et Pincédé, ou, dans celui de *la Feuille*, les compagnons d'Adam, Hane le Merchier, Rikeche Auris et Gillot le Petit. Mais justement il y a là un témoignage manifeste de la sympathie qui va naturellement à ces personnages. Il eût été bien peu habile de la part de l'auteur et contraire, en définitive, à son dessein moralisateur de présenter comme des suppôts de Satan ces habitués des tavernes arrageoises, fidèles reflets des spectateurs qui occupaient les gradins. Personnages plus ou moins recommandables sans doute, mais sympathiques et 'récupérables' dans la mesure où, à la différence des

³ A. Henry, *le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel* (Presses universitaires de Bruxelles, 1965), pp. 273-74, note au vers 1471.

émirs sarrasins, ils restent fondamentalement de 'bons chrétiens', comme en témoigne l'obéissance craintive avec laquelle Pincédé et ses comparses obtempèrent aux ordres de saint Nicolas en allant replacer son *ymage* sur le trésor restitué (v. 1359), ou l'attitude de Gillot, à la fin du *Jeu de la Feuillée*, se proposant d'aller brûler un cierge à Notre-Dame (v. 1077-80) — même si, dans un cas comme dans l'autre, les motivations ne sont pas des plus pures! Plus 'pauvres diables' que véritables démons, pas si différents en somme, dans leur humaine faiblesse, du saint Pierre un peu lâche de la *Passion du Palatinus*: pâles reflets trinitaires d'une Trinité qui se refuse à les abandonner définitivement à leur médiocrité.

C'est ainsi, pensons-nous, que le nombre des acteurs apparaissant en scène est déjà, à sa façon, un enseignement, dont le caractère visuel, immédiat, ne pouvait manquer d'atteindre de plein fouet le public populaire du Moyen Âge.

Mais, bien entendu, la symbolique des nombres ne s'arrête pas à l'antithèse un peu simpliste du pair et de l'impair. Pour nous en tenir à deux exemples, faute de pouvoir nous étendre davantage sur un sujet pourtant fort riche, que faut-il penser d'abord de ce vers extrait de la célèbre 'repentance' de Théophile: '*Sathan, plus de set ans ai tenu ton sentier*' (v. 404)? Il ne peut s'agir ici d'une durée 'réaliste': Théophile n'a pas suivi la voie diabolique pendant sept ans, pas plus que Charlemagne *set anz tuz pleins* [n'] *ad estet en Espagne* (*Ch. de Roland*, v. 2)! Le nombre *sept* exprime l'achèvement d'un cycle, une période qui se ferme sur elle-même et qui, de ce fait, appelle un dépassement, une sorte de 'conversion' (au sens étymologique du mot) qui engage tout l'être sur une voie nouvelle.

C'est d'ailleurs le même enseignement qu'on trouve dans la *Passion du Palatinus* avec l'évocation des *quarante* ans mis par Salomon pour bâtir le temple de Jérusalem — ce temple que Jésus se targue de reconstruire en *trois* jours:

'Et est cil, sire, que dit a
que nostre temple il abatra
et en *trois* jourz le refera.
De male eure soit si poissant!
Salemons i mit *quarante* ans.'

(v. 300-04)

Quarante, nombre de l'attente et de l'épreuve, qui rappelle les quarante ans passés par les Israélites dans le désert avant d'atteindre la Terre Promise — et, partant, appel à un dépassement, à une Grâce, celle qu'exprime justement le chiffre divin de la trinité. Peut-être y a-t-il là, en filigrane, une illustration de l'antithèse, familière au Moyen Âge, de

l'Église et de la Synagogue: ces *sept* ans — qu'on pense au célèbre chandelier à sept branches —, ces *quarante* ans — qu'on pense aux Hébreux enlisés dans le désert de l'attente du Messie —, ne sont-ils pas l'expression même d'une soif de dépassement, la *Novele Loi* venant se substituer à la *Vieille Loi* sclérosée? Il suffirait pour s'en persuader de remarquer l'insistance de l'auteur, dans la *Passion du Palatinus*, sur l'attachement acharné des Juifs pour 'leur loi' (v. 681-90; 1579-1636) — un attachement qui les conduira jusqu'au déicide.

*
* *

Mais laissons la symbolique des nombres pour nous tourner maintenant vers celle des couleurs. Elle aussi se manifeste d'abord très concrètement, très visuellement, sur la scène. Il est dommage sans doute que nous n'ayons pas plus de renseignements sur les costumes de théâtre à haute époque médiévale. Mais on peut facilement imaginer certains effets de contraste suggérés par le texte lui-même.

Ainsi en va-t-il de l'opposition du noir et du blanc, véritablement mise en scène dans la *Passion du Palatinus*. Ce n'est pas un hasard si le personnage diabolique d'Enfer — qui vient d'être qualifié par son compagnon Sathan de '*plus noir que choe*' (v. 1346) — désigne en ces termes l'*Esperit Jhesu* qui s'avance pour libérer les âmes prisonnières:

'Tornez vous, resgardez avant!
Veez ci venir le sodeant,
plus blanc que nule fleur de lis.' (v. 1363-65)

Ce n'est pas un hasard non plus si, dans le *Miracle de Théophile*, les démons portent le nom significatif de *nercis*: '*Sathan et li autre nercis*' (v. 195).

Derrière cette représentation concrète qui oppose la blancheur du vêtement de Jésus à l'accoutrement noir des diables se profile l'antithèse symbolique fondamentale de l'ombre et de la lumière si largement orchestrée dans ces mêmes œuvres théâtrales. Elle est déjà présente, au plan profane, dans le *Jeu de la Feuillée*, quand Adam évoque avec nostalgie l'éclat juvénile d'une Maroie désormais vieillie et dont il prétend se détacher:

'Si crin sanloient *reluisant*
d'or, roit et cresse et *fremiant*,
or sont keü, *noir* et pendic ...
Si *noir* œil me sanloient *vair* ...' (v. 87-100)

Mais c'est surtout au plan religieux que l'antithèse s'affirme. Dans le *Miracle de Théophile* on opposera *Enfer le noir* et sa *meson obscure*, où l'on ne voit jamais le *soleil luire* (v. 110-19), à la vision éblouissante de *Dame sainte Marie* (v. 456) explicitement comparée à une *verrière* où se joue *li solaus*, à une *resplendissant jame* (v. 492-98). D'où la prière instantane du héros :

'Roïne debonaire,
les iex du cuer m'esclaire
et l'obscurté m'esface ...' (v. 504-06)

D'où l'insistance aussi sur l'*obscure trace*, la *vie trop obscure* où il s'est laissé enfermé (v. 511-17) et cet appel angoissé vers la lumière :

'Fai dedenz mon cuer luire
la clarté pure et fine
et les iex m'enlumine.' (v. 524-26)

Il n'en va pas autrement dans la *Passion du Palatinus*, quand saint Jean s'en prend aux Juifs *avuglé[s] par pechié* et qui ont mis à mort *Celui qui ere / du monde clarté et lumiere* :

'car pour sa mort toute clarté
en est mise en occulté.' (v. 1149-59)

Mais cette symbolique contrastée du noir et du blanc, aussi efficace que simpliste — très proche, en définitive, de l'antithèse des nombres pairs et des nombres impairs — n'est pas seule en œuvre dans nos pièces de théâtre. Non moins traditionnelle et codée est l'association — et non pas l'opposition — du blanc et du rouge quand il s'agit d'évoquer le canon de la beauté féminine médiévale. La Maroie jeune du *Jeu de la Feuillée*, outre ses cheveux *rehuisans d'or* (v. 87), était de surcroît agréablement pourvue de *blankes maisselles ... un peu nuees de vermeil*, d'une *bouke freske et vermeille comme rose* où se jouait une *blanke denture*, de *blankes mains ornées d'un bel ongle sanguin* (v. 111-36).

Tout aussi traditionnelle l'évocation du roux ou du fauve pour exprimer la trahison. Dans le *Jeu de saint Nicolas*, le quatrième émire, l'irréductible, traitera ses compagnons, qui trahissent leur foi en Mahomet, de *mauvais chevaliers fauves* (v. 1504) et, dans le registre plus familier du *Jeu de la Feuillée*, Dame Douche, voulant se défendre de l'accusation infâmante qu'a portée contre elle Rainelet, s'écriera à son intention : *'Honnis soit te rousse teste !'* (v. 271).

La couleur verte enfin, avec la symbolique de renouveau qui lui est le plus souvent associée, ne sera pas en reste. C'est elle qui apparaît dans le *Jeu de la Feuillée* quand Adam évoque la *verde saison* où il s'est laissé

prendre au *premier boullon* de sa *jouvent* — et, bien entendu, la reverdie traditionnelle est au rendez-vous de cette évocation amoureuse avec la mention de l'*esté, douc et vert et cler et joli* (v. 57-64). On comprend mieux, dans cet esprit, le sens qu'il faut donner à l'expression, à première vue étrange, *li tres vert bois et li vert prez*, que les trois Maries emploient, dans la *Passion du Palatinus*, pour qualifier Jésus, *le verai roy de paradis* (v. 1968-69). Cette notation symbolique se trouve d'ailleurs immédiatement glosée par l'auteur qui leur fait ajouter :

'Jhesucrist, li nostre amez,
qui est de mort *resuscitez*.' (v. 1971-72)

Eveil amoureux ou renaissance spirituelle — le vert se veut ici porteur de toute l'espérance humaine.



Nous parlions tout à l'heure, à propos des couleurs, du rôle essentiel joué au théâtre par le costume, le déguisement. De fait, toute une symbolique, très concrète elle aussi dans ses manifestations, s'attache traditionnellement au vêtement. Les *nercis* en noir, Jésus en blanc, comme le sont sans doute aussi les anges qui apparaissent ici et là dans le *Jeu de saint Nicolas* ou dans la *Passion du Palatinus* — c'est déjà assurément un premier élément du code symbolique dont le vêtement est porteur. Il faut aussi imaginer les tenues en quelque sorte professionnelles qui 'typent' d'emblée des personnages totalement assimilés à leur fonction sociale — et à ce titre, on y reviendra, privés de nom propre : tels le *Fisiscien* et le *Moine* du *Jeu de la Feuillée* ou l'*Évêque* du *Miracle de Théophile*. Et l'on peut aussi se représenter sans peine les vêtements vaporeux des fées du *Jeu de la Feuillée* et les chamarrures orientales qu'arborescent sans doute ces 'mamamouchis', redoutables et ridicules, que sont les émirs du *Jeu de saint Nicolas*.

Mais le plus intéressant à cet égard est le cas d'Adam, avec cette *cape* d'étudiant qui revient comme un leitmotiv tout au long du *Jeu de la Feuillée*. Elle peut bien être présentée à l'occasion sur le mode ironique, voire comique :

'Ki est chieus clers a chele cape?
— Biaux fieus, ch'est uns parisiens.' (v. 422-23)

notamment par ces gens *atruandis en le compaignie d'Arras* (v. 686-87) dont la lourdeur d'esprit ne saurait comprendre le rêve de *clergie* qui

hante le cœur du héros. Il n'en reste pas moins que le premier vers de la pièce, le vers d'intonation pourrait-on dire, est prononcé par Adam lui-même sur un mode on ne peut plus sérieux, que souligne encore la solennité de l'alexandrin :

'Seigneur, savés pour coi j'ai men *abit* cangiet?'

C'est tout le thème symbolique du changement d'*estat*, du changement de vie, qui s'exprime dans ce déguisement du personnage — et l'on imaginerait volontiers un metteur en scène moderne faisant ostensiblement abandonner à Adam sa cape en même temps qu'il abandonne son rêve fou pour rentrer dans le rang — *meürer*, comme il le dit lui-même (v. 953) —, emboitant le pas à son père pour rejoindre définitivement ses 'compagnons de galle' dans la taverne arrageoise. Un grand rêve avorté : Adam, si l'on se réfère à saint Paul, n'a pas réussi à '*quitter le vieil homme*' pour '*revêtir l'homme nouveau*'. C'est vraiment le thème fondamental de la pièce, assez désespérant et désespéré, qui s'exprime ici par le biais de ce qui pourrait, de prime abord, n'apparaître que comme un accessoire de théâtre, cette cape d'étudiant, qui pourtant est le support symbolique d'un véritable drame humain et spirituel, celui qui se dissimule pudiquement sous le silence dans lequel s'enferme désormais le héros — personnage soudain rendu muet et dont la silencieuse présence pèse lourd comme un remords et comme un désespoir.



Ces considérations nous amènent à envisager maintenant un autre aspect du symbolisme à l'œuvre dans ce théâtre — aspect moins concret, dans la mesure où il ne se manifeste pas visuellement dans la mise en scène, comme il en allait tout à l'heure des nombres, des couleurs et des vêtements, mais aspect dont l'importance est considérable dans toutes les civilisations traditionnelles — et la médiévale en est une. Nous voulons parler de la symbolique qui s'attache au nom et singulièrement à ce nom privilégié, parce qu'il définit à lui seul un être, le nom propre. On connaît le vers célèbre de Chrétien de Troyes dans son *Conte du Graal* : *car par le non conuist an l'ome* (v. 560). Qu'en est-il à cet égard dans le théâtre médiéval qui nous occupe ici ?

Peut-être faut-il, *a contrario*, s'arrêter d'abord à l'absence de nom propre qui est loin d'ailleurs d'être sans signification. Un certain nombre de personnages, en effet, apparaissent comme privés de nom et se définissent essentiellement par leur fonction sociale, souvent signifiée par

le costume qu'ils portent. Ainsi en va-t-il, on l'a vu, du Fisiscien ou du Moine du *Jeu de la Feuillée*, comme, dans un autre registre fonctionnel, du Dervé et de son père: après tout, la paternité, la démence sont des 'états' aussi bien que l'appartenance au corps médical ou à un ordre religieux. Mais la chose est d'importance dans la mesure où c'est toute une catégorie socio-professionnelle, comme nous dirions aujourd'hui, qui se trouve impliquée dans un personnage qui la résume et la personnifie — pour le meilleur et pour le pire. La typification, si chère au Moyen Age, est ici à l'œuvre. Il n'est pas sans intérêt en effet de constater l'impuissance de la médecine de l'âme et du corps face au mal qui atteint l'homme au plus profond de lui-même, que ce soit sous la forme aiguë et pathologique de la *derverie* ou sous la forme plus sournoise, mais plus fondamentale, de cette 'maladie' dont Adam déclare d'emblée vouloir guérir:

'Cascuns puet revenir, ja tant n'iert encantés;
après grant *maladie* ensiut bien grans santés.' (v. 7-8)

C'est d'ailleurs la même typification qu'on retrouve, dans un tout autre registre, dans la *Passion du Palatinus* et elle s'exprime notamment sous la forme d'une série de prétendus anachronismes, qu'on aurait bien tort de prendre pour des naïvetés, voire des ignorances médiévales. Qualifier Pilate de *prevost* (v. 439), Caïphe d'*evesque* (v. 281) et de *chevaliers* (v. 1646) les légionnaires commis à la garde du tombeau, c'est tout simplement reconnaître en eux le pouvoir civil, le pouvoir religieux et les forces du maintien de l'ordre, comme nous dirions aujourd'hui. C'est faire fi, délibérément, de toute reconstitution de type archéologique, afin justement de ré-actualiser le drame de la Passion — c'est une autre manière de dire avec Pascal: '*Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde*'.

Peu important en effet à l'auteur médiéval et à son public les états d'âme de Pilate ou de Caïphe, comme d'ailleurs ceux de Pierre et de Judas. Seule compte la leçon exemplaire dont ils sont porteurs. Témoins ces vers dignes d'une pièce de patronage où saint Pierre, qui vient de renier Jésus, déclare sentencieusement:

'Merci criërai de pechié
de coy je me sens entechié!
Ne ferai com Judas fit:
par desesperance se pendi.' (v. 541-44)

Il s'agit en effet d'imposer au spectateur un parallèle éclairant, de fixer dans son esprit et dans ses yeux deux attitudes possibles de l'homme pécheur — et tous le sont — face à son Dieu. Si nous osions risquer un

vilain jeu de mots, nous gloserions en disant que l'un se pend et l'autre se repent! N'oublions pas que l'exemple⁴ de Pierre pèse ici d'autant plus lourd que ce personnage est traditionnellement la figure même de l'Eglise, comme Marie-Madeleine, pour sa part, est le symbole vivant du pécheur repent. Rien d'étonnant alors que ce soient eux et personne d'autre à qui revienne le dernier mot de la pièce, exactement comme, dans le *Miracle de Théophile*, c'est l'Évêque, successeur de Pierre — une fonction et non pas un individu — qui *in fine* tire en quelque sorte la morale de l'histoire à l'intention du bon peuple qui occupe les gradins du théâtre en rond cher à notre collègue Henri Rey-Flaud⁵.

Fisicien ou Moine, Évêque ou Prévôt, Pierre ou Judas, ce sont là sans doute des personnages, mais au sens antique du mot (*persona*) — c'est-à-dire des masques, des entités —, et leurs noms sont des noms génériques, de vivantes allégories.

Mais, dira-t-on, il ne manque pourtant pas, dans les pièces médiévales en cause, de personnages qui, eux, portent un véritable nom et donc accèdent à une forme d'individualité. Peut-être faudrait-il y regarder de plus près. Qui ne sent en effet que Caïn est un nom prédestiné pour le tourmenteur de Jésus, comme le Sommeillon du *Jeu de la Feuillée* une allégorie parlante pour faux intellectuel à l'esprit engourdi? Croit-on vraiment que le trio de sympathiques voyous que met en scène le *Jeu de saint Nicolas* soit composé d'individualités? Rasoir, le coupe-bourse, Cliquet, le spécialiste de l'effraction, et Pincédé, l'homme des dés pipés — 'Pinchedé, or du bien pinchier!' (v. 1382), précise à notre intention son comparse — sont en fait, eux aussi, de véritables allégories et leurs noms d'une parfaite transparence. Les trois compagnons de l'Adam du *Jeu de la Feuillée* n'ont pas plus d'existence réelle, individuelle. Tels, plus tard, les prétendus légataires de Villon, ils ne sont que des sortes de projections de l'être profond du héros, qui cherche à exorciser en lui une triple tentation: Hane le Merchier ou la tentation du négoce, Rikeche Auris ou la tentation de l'argent, Gillot le Petit ou la tentation de la mesquinerie. Faux noms, si l'on veut, mais en définitive plus authentiques que les vrais.

⁴ Nous prenons ce mot au sens du latin *exemplum* — et tel est bien le rôle joué par la scène du reniement de Pierre. D'une manière plus générale, on peut dire que la *Passion du Palatinus* se présente ici comme une série d'*exempla*, de paraboles, qui sont autant de 'scènes à faire', rituelles et attendues, plus ou moins habilement agrapées les unes aux autres: temps forts du spectacle, juxtaposés, plus que liés, sous forme d'une succession de hauts-reliefs significatifs.

⁵ Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique, essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age* (Paris, Gallimard, 1973).

Il en va de même, dans un autre registre, avec l'un des émirs du *Jeu de saint Nicolas*: cet *amiraus d'outre le Sec Arbre*, ce *roy d'Aïr, Tranle et Arabe* (v. 333-34), résume en lui, dans le nom même qu'il porte, le caractère à la fois redoutable — *Aïr et Tranle*⁶ — et desséché — *le Sec Arbre* — d'un paganisme dépassé, condamné. Dans ce *Sec Arbre* on retrouve d'ailleurs l'écho des *gastes forests* et autres *terres gastes* de l'univers arthurien ...

Et voici venir maintenant, au cœur du *Jeu de la Feuillée*, le sautillant Croquesot, avant-coureur des fées, messenger de l'Autre Monde: par sa seule présence comme par le nom qui est le sien, il est la négation même de ce monde de la sottise et de la folie humaines où s'enlise la société d'Arras. '*N'arons hui mais fors sos et sotes?*' (v. 558), venait de s'écrier, de façon prémonitoire, Rikeche Auris — et *Croque-sot* d'apparaître.

Restent ces personnages qui sont au centre même des œuvres en cause et vont parfois jusqu'à leur servir de titres: le Théophile du *Miracle*, l'Adam de *la Feuillée* — pour ne rien dire du *preudome* du *Jeu de saint Nicolas* dont le nom manifeste assez qu'il s'agit d'un type et non d'un individu. Ces noms de *Théophile* et d'*Adam*, on va le voir, ne sont pas 'innocents', fortuits, mais hautement significatifs.

Théo-phile, c'est, par définition, l'homme conçu et présenté dans son rapport ontologique à Dieu. La pièce s'ouvre sur le mouvement de révolte de l'homme qui met en cause son statut de créature dépendante, qui rêve de s'opposer à Dieu — '*Ne pris riens Dieu ne sa manace?*' (v. 20) — et il y parviendra un temps, le Diable aidant. Mais, par l'intervention gratuite de la Grâce — et c'est le sens de cette sobre didascalie qui vient rompre brutalement le processus de dégradation: *ici se repent Theophiles* (v. 383-84) — et Notre-Dame aidant, il redeviendra digne de son nom, conforme à sa nature ontologique d'être créé en fonction du projet divin sur l'homme: *Théophiles par son droit non*, comme l'écrit l'auteur lui-même (v. 184).

Quant à l'Adam du *Jeu de la Feuillée*, on aurait bien tort de voir dans ce nom une allusion à Adam de la Halle: cette complaisance autobiographique est si peu dans les habitudes médiévales, l'auteur de cette époque cherchant plutôt à s'inscrire dans une tradition et à s'effacer avec modestie derrière son œuvre et le message dont elle est porteuse. À une oreille médiévale, le nom même d'*Adam* ne peut qu'évoquer et rappeler la condition limitée et pécheresse de l'homme. A cet égard, l'échange apparemment anodin de ces répliques:

⁶ Nous faisons nôtre ici l'interprétation 'étymologique' d'Alfred Jeanroy, en dépit des critiques présentées par Albert Henry dans son édition (*o.c.*, p. 202, note au vers 334).

'Aussi a dame *Eve* vo mere.

— Vo feme, *Adan*, ne l'en doit waires.' (v. 320-21)

joue peut-être un rôle discret mais efficace de sensibilisation, d'orientation pour le spectateur. Ne se présente-t-il pas d'emblée, ce personnage au nom prédestiné, comme enlisé dans les compromissions d'Arras, dans la médiocrité humaine, mais habité du désir fou d'un changement profond, que symbolise, on l'a vu, sa cape d'étudiant — atteindre à la *clergie*, à la Connaissance —, même s'il est destiné à retomber bientôt, à retomber toujours, dans la grisaille sans gloire du quotidien terrestre? Épris lui aussi, en somme, comme le Théophile du *Miracle*, du désir de rompre avec une condition limitée qui lui pèse et qu'il se refuse à accepter. On pourrait d'ailleurs s'interroger sur le titre même de l'œuvre. Quand le scribe intitule la pièce *Li Jus Adan*, ne joue-t-il pas, à sa façon, sur les mots, sur les noms — et c'est un jeu très sérieux au Moyen Âge: Adam, l'auteur? Adam, le personnage? Ou Adam, le prototype de l'homme? Et l'explicit du manuscrit, avec son *Jeus de la Fuellie*, qu'il faut sans doute entendre comme le *Jeu de la Folie*, ne dit-il pas, en définitive, la même chose? 'Adam ou de la folie humaine', oserions-nous suggérer.



Nombres, couleurs, costumes, noms aussi — autant de signes que nous avons perdu l'habitude d'interroger, trop englués que nous sommes dans un rationalisme impénitent. Signes qui, à coup sûr, mettaient en alerte le spectateur médiéval, servaient comme de tremplin à l'imagination pour atteindre, par ce biais, à une autre forme de symbolisme, moins concrète, plus intellectuelle, quoiqu'encore largement imagée — celle d'une thématique contrastée et signifiante qui appellerait tout un développement, mais dont nous ne pourrions, faute de temps, que donner un aperçu rapide.

Ce sera d'abord l'antithèse du haut et du bas exprimant l'opposition du Ciel et de la Terre ou du Ciel et de l'Enfer.

Dans la *Passion du Palatinus*, Jésus dit avoir été envoyé *ça jus* — sur la terre — par son père *qui est laissus*, au ciel (v. 160-61). L'expression *laissus en paradis* revient d'ailleurs régulièrement (v. 1436, 1995), alors que significativement l'enfer est assimilé, dans le *Miracle de Théophile*, à un *puis toz plains d'ordure* (v. 120). Dieu *maint en haut*, comme le déclare un juif à Caïphe (v. 285) — ce Dieu qui est d'ailleurs le Très-Haut, le *pere*

hautisme comme le désigne Jésus lui-même (v. 343). Personnage divin, inaccessible, il est *lasus en son solaz* et c'est bien ce que, dans sa révolte vaine, déplore Théophile au tout début de la pièce (v. 33). Notre-Dame elle-même, pourtant plus proche des hommes, siège *lasus* (v. 537) et la prière du clerc, comme on dit, 'monte' vers elle.

Il en va tout autrement de Satan : pour le rencontrer, il est naturel qu'il faille descendre, puisque l'enfer, on l'a vu, est comparé à un puits. 'Viengne en cel val', enjoint le Diable à Théophile par Salatin interposé (v. 190) et celui-ci ne manquera pas de répercuter l'ordre en ces termes : 'Va la aval sanz delaier' (v. 215)⁷. C'est toute la thématique symbolique de la chute, au sens religieux du mot, qui est ici à l'œuvre.

Sans doute est-ce dans cet esprit que, dans la *Passion du Palatinus*, on peut rendre compte de cette remarque assez surprenante de Caïphe voyant arriver Jésus accompagné de soldats qui viennent de l'arrêter :

'Et qui est cil qui est entr'aus
qui de grandeur est li plus haut
et li plus juene, ce me semble?' (v. 291-92)

Et l'on pourrait en rapprocher cette autre notation mise dans la bouche de Marie-Madeleine s'inquiétant auprès de l'*Espicier* d'avoir une quantité suffisante d'*oignement* pour enbaumer le corps du Christ : '*quar granz est li asenez*', lui précise-t-elle (v. 1923). Jésus ne peut être, symboliquement s'entend, que le plus grand, le plus haut, le plus jeune. Cette valeur symbolique devait apparaître concrètement sur la scène, grâce au choix d'un acteur de haute taille, jeune et beau. Au Moyen Âge, rappelons-le, l'extérieur, le *semblant*, doit toujours être en conformité avec l'intérieur qu'il exprime et signifie.

Non sans rapport avec la thématique contrastée du haut et du bas est celle du clos et de l'ouvert — ou, si l'on préfère, de l'emprisonnement et de la délivrance. L'Enfer — qui résume en lui le Mal et le Pêché — est toujours représenté comme une forteresse close sur elle-même : '*nos portes et nos fermetez*', dira, parlant de son domaine, le personnage diabolique de la *Passion* (v. 1333). C'est à cette prison que l'*Esperit Jhesu* vient arracher les âmes. '*Ovrez les portes infernaus!*', ordonnera-t-il à Sathanas (v. 1400) et d'ajouter à l'intention des justes en attente de libération :

⁷ Voir à ce sujet l'excellente remarque de Roger Dubuis : '... la hiérarchie MORALE est le plus souvent traduite par une hiérarchie spatiale VERTICALE.' (dans *Le Miracle de Théophile*, traduit et adapté par Roger Dubuis, Paris, Champion, 1978, p. 51, note 10).

'Issiez hors de ceste prison ...
 Maintenant vous sera ouverte
 la porte d'enfer et li huis.' (v. 1430-35)

Ce qui est représenté ici, dans la *Passion du Palatinus*, au plan macrocosmique, puisqu'il en va du sort de l'humanité tout entière, nous le retrouvons dans le *Miracle de Théophile*, au plan microcosmique, comme vécu par chaque homme individuellement : le malheureux clerc, qui vient de renier Dieu, voit déjà devant lui l'enfer dont la porte est ouverte (v. 481) et, peu après, il se présentera à Notre-Dame comme celui que *maufé ont loié et pris* (v. 544). Car l'Enfer est une véritable prison, comme l'est, dans le *Jeu de saint Nicolas*, son avatar 'terrien', la fosse où l'ignoble Durant — figure du Mal, s'il en fut — retient prisonnier le malheureux preudome : *'il est en le cartre mis'* (v. 565). On comprend mieux, dans cette optique, la véritable explosion de joie qui couronne le *Miracle de Théophile*, avec l'insistante répétition du verbe *delivrer* et la mention de cette *novele*, qui n'est rien d'autre que la Bonne Nouvelle, celle de la libération du Mal et, partant, de l'accès au Salut :

'Delivré l'a tout a bandon
 la Dieu ancele;
 Marie, la virge pucele,
 delivré l'a de tel querele.
 Chantons tuit por ceste novele.' (v. 656-61)

C'est aussi à une forme de délivrance qu'aspire l'Adam du *Jeu de la Feuillée*, quand il se présente d'emblée comme venant *prendre congiet* (v. 4) de cet Arras, en le *compaignie* duquel il est resté trop longtemps *atruandi* (v. 686-87). Victime d'une sorte d'enchantement, comme il le dit lui-même — *ja tant n'iert encantés* (v. 7) —, d'une sorte de maladie spirituelle, il aspire à recouvrer la santé : *'Après grant maladie ensiut bien grant santés'* (v. 8). Arras est vraiment ressenti par lui comme une prison d'où il cherche vainement à s'échapper et où le retiennent les liens — comme on dit de façon significative — tant familiaux qu'économiques, ceux qu'évoque pour lui son 'double' raisonnable, Gillot le Petit :

'Ke devenra dont li pagousse,
 me commere dame Maroie?' (v. 34-35)

Or li donnés dont de l'argent :
 pour nient n'est on mie a Paris.' (v. 186-87)

C'est à un envol manqué — bien différent de celui de Lanval — que nous assistons dans cette pièce, comme l'exprime à sa façon le Dervé, avec l'espèce de connaissance intuitive des déments, dissimulée sous un langage abscons :

'Vous i mentés, ch'est *une plume*.
Alès, ele est ore a Paris.' (v. 1043-44)

À cette thématique de l'emprisonnement et de la libération, de la maladie et de la guérison — toutes images qui font référence, plus ou moins explicitement, à la dialectique de la Faute et du Salut — on pourrait rattacher aussi le jeu, qui n'a rien de gratuit, auquel se livre Rutebeuf dans ces stances du *Miracle de Théophile*, où le clerc, reprenant l'image du *sentier* de Satan qu'il a trop longtemps suivi, orchestre en quelque sorte le thème en chantant les louanges de la *Dame* qui l'a enfin *desvoié* de la *male voie* où il s'était *avoïé* et *forvoïé* (v. 611-16). Et le *Jeu de saint Nicolas*, comme en écho, définira le saint comme celui qui '*ravoïe les desvoïés*' (v. 522).

Élévation et chute — le haut et le bas —, emprisonnement et libération — le clos et l'ouvert —, dévoiement et rectitude, autant de thèmes contrastés où le symbolisme règne en maître. Il faudrait, pour finir, y ajouter le couple antithétique, non moins significatif, du sommeil et de l'éveil — le sommeil, image d'engourdissement et de mort, comme l'éveil l'est de vie et de renaissance. Sommeil du roi et de ses barons dans le *Jeu de saint Nicolas*:

'car li roys dort et si baron
si ferm que s'il fussent *tout mort*.' (v. 1003-04)

Sommeil encore des trois larrons que viendra réveiller sans ménagement l'impérieuse voix du saint:

'Maufaiteour, Dieu anemi,
or sus! Trop i avés dormi ...
Fil a putain, *tout estes mort* ...' (v. 1281-88)

Sommeil aussi du Moine dans le *Jeu de la Feuillée*, incapable qu'il est de percevoir la venue du surnaturel:

'Aimi! Dieus, ke j'ai sommeilliet!' (v. 876)

Sommeil enfin, dans la *Passion du Palatinus*, des disciples de Jésus que le Maître viendra justement fustiger:

'Seigneurs, amis, pour quoi dormez?
Une eure veillier ne poez?
Judas ne dort ore noient,
et vous dormez si fierement.
Esveillez vous, levez de ci ...' (v. 231-35)

Sommeil spirituel, dont le sommeil réel n'est qu'un symbole et qui réunit dans un même néant tous ces 'endormis' — mécréants, pécheurs ou

lâches. Sorte de cocon protecteur, démission de l'homme devant ce qui vient le déranger dans ses habitudes et ses sécurités, car la nuit de la féerie est aussi celle de la sorcellerie, comme la nuit du Mont des Oliviers mènera au Calvaire. Combien rassurant pour l'homme le retour du jour avec les dérisoires *cloketes* de *saint Nicolai* qui se remettent à sonner (v. 1098-99): une journée comme les autres va commencer, sans aventures, mais sans risques. Le Moine va retrouver ses reliques impuissantes et ses quêtes, les trois larrons reprendront leur vie de médiocres larcins et les disciples iront s'enfermer frileusement dans le Cénacle. Quelque chose, ou plutôt quelqu'un, est passé auprès d'eux — les fées, saint Nicolas, Jésus: ils l'ont vu et ne l'ont pas suivi. Et, comme Adam, ils retourneront bien vite au ronronnement rassurant de leurs vies vides.



Ce ne sont là, nous en sommes bien conscient, que quelques coups de projecteur jetés à la va-vite sur quelques œuvres de notre théâtre du XIII^e siècle. Sélectifs, ils ne peuvent prétendre à rendre compte de tous les aspects d'un théâtre qui reste étonnamment varié dans sa forme et ses intentions. Du moins ont-ils le mérite d'inviter à une lecture qui dépasse l'anecdotique, qui invite à la réflexion et au débat.

Nous pensons que ces œuvres — avec les moyens propres au théâtre, mais dont on pourrait trouver les exacts équivalents dans le domaine romanesque — nous ramènent, une fois de plus, à une méditation sur la condition humaine dans ce qu'elle a de plus fondamental, c'est-à-dire dans ses rapports avec la divinité. Littérature essentiellement didactique, qui a quelque chose à dire et qui le dit en usant du symbolisme, seule forme de langage vraiment appropriée à l'expression de ces vérités qui échappent à la prise rationnelle et logique dont les modernes que nous sommes sont toujours plus ou moins esclaves. C'est bien là ce qui fait, en définitive, la spécificité de cette littérature médiévale dont la fascination ne cesse de s'exercer sur nous.

Université de Picardie, Amiens.

ROSANNA BRUSEGAN

LE JEU DE ROBIN ET MARION
ET L'AMBIGUÏTÉ DU
SYMBOLISME CHAMPÊTRE

L'analyse du *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, dont la plus grande originalité est le fait d'avoir transposé en forme dramatique le genre lyrique de la pastourelle, doit tenir compte de la production de ce type particulier de 'pastourelle à plusieurs personnages', qui se développe en Picardie surtout entre 1220 et 1280¹. Héritière de la *bergerie*, celle-ci est centrée sur le motif de la fête des bergers et caractérisée par une augmentation du nombre des personnages et des fonctions qui leur sont traditionnellement assignées, et par la transformation du 'je' narratif, figure de l'auteur, en observateur détaché du monde pastoral avec ses fêtes et ses divertissements. Les auteurs, Jehans Erars, Guillaume le Vinier, Jehan de Renti, Gillebert de Berneville, appartiennent à la haute bourgeoisie artésienne et écrivent pour un public qui trouve du plaisir à voir représentée la *vilenie* des bergers-vilains, dont la naissante bourgeoisie artésienne s'est éloignée.

La 'pastourelle à plusieurs personnages' développe le motif de la fête des bergers en accentuant le caractère enjoué, en en représentant avec abondance de détails les instruments, les parures, les manœuvres de séduction, et souvent le côté ridicule de leur déguisement et de leur manière de singer le comportement courtois (les épithètes du berger sont *cointerel*, *lecherel*, *damoisel*, *soterel*). Dans le *Jeu de Robin et Marion* on assiste à une accentuation parodique des bergers, vus désormais comme les représentants de la sottise inhérente à leur *vilenie*².

¹ Cfr. la 'tesi di laurea' de A. Manchet, 'La "pastourelle à plusieurs personnages" et le "Jeu de Robin et Marion"', sous la direction de L. Renzi, Università degli Studi di Padova, Anno accademico 1972-1973.

² La suprématie en amour va au berger (*En lui a trop plus de deduit*, v. 54); c'est la *maniere* qu'il ne connaît pas (*Il n'en sèt mie le maniere*, v. 346). Je cite d'après l'édition de E. Langlois, *Adam le Bossu, 'Le Jeu de Robin et Marion' suivi du 'Jeu du Pelerin'*, C.F.M.A., 36 (Paris, 1924). Les adjectifs *sot*, vv. 547, 554, 653, 750; *soterel*, vv. 406, 411, *lais*, v. 479 et *vilains*, vv. 446, 614, définissent le comportement fruste des bergers. L'attribut *laid* représente le caractère obscène de leur langage, dont la résolution de faire des *demandes fines*, v. 497, *demande boine et bele*, v. 535, de dire *biaus mos*, v. 751 et le désir de Marion de recevoir une *demande bele*, v. 586, ou que Robin se comporte *belement*, v. 628, sont les

En outre, le paysage champêtre de la pastourelle classique et de la 'pastourelle à plusieurs personnages' devient une 'avant-ville': tout en conservant des attributs et des attitudes pastoraux, tels les instruments musicaux, la nourriture, les vêtements, la massue, ces bergers sont déjà bel et bien des vilains-bourgeois. Marion fait allusion au fait que Robin possède une *carue* (v. 640) et une rente *de grain seur un molin a vent* (v. 646). Les bergers se reconnaissent habitants d'un village (*chele vilete*, v. 722), ainsi que le témoigne le possessif *no* précédant le mot *vile* (*no vile*, vv. 55, 413). Par rapport à ce contexte urbain ayant la valeur d'une donnée sociologique qui n'est pas soumise à un traitement formel de la part de l'auteur, le véritable paysage champêtre de la pastourelle classique est repris³ avec ses actions topiques: chanter, jouer de la musique, cueillir des fleurs, manger, garder les brebis, etc. Mais l'auteur brise le formalisme descriptif de ces gestes et en fonctionnalise dans un sens nettement obscène le contenu érotique, qui était latent dans la pastourelle classique⁴ et moins développé dans la 'pastourelle à plusieurs personnages'.

Les modifications du contenu sémantique de la 'pastourelle à plusieurs personnages' (développement obscène, transformation du trait pastoral en trait bourgeois)⁵ vont de pair avec le changement de la forme lyrico-narrative, qui se fait dramatique: les éléments lyriques deviennent secondaires, ou bien sont fonctionnalisés thématiquement, ou bien repris en fonction parodique. En ce qui concerne la première de ces transformations, due à l'apport d'un registre 'popularisant'⁶, c'est-à-dire à l'entrée en littérature de la tradition folklorique carnavalesque, il suffit d'analyser les 84 premiers vers du jeu. L'incipit est centré sur deux motifs de la pastourelle classique: la chevauchée solitaire du chevalier séducteur et l'entrée au lieu érotique marquée par le verbe *trouver*⁷ (vv. 10 et 98),

antiphrases ironiques. On retrouve là la même opposition *beau/laid* qui, selon A. Adler (*Sens et composition du Jeu de la Feuillée*, Ann Arbor, 1956) structure la *Feuillée*.

³ Voir les *cans*, v. 26; *buissons*, v. 28; *riviere*, v. 34; *bosket*, v. 72; *val*, v. 72; *bois*, v. 97; *haïete*, v. 297.

⁴ Cfr. P. Bec, 'L'accès au lieu érotique: motifs et exorde dans la lyrique popularisante du moyen âge à nos jours', dans *Love and Marriage in the Twelfth Century*, éd. W. Van Hoecke et A. Welkenhuysen (Louvain, 1981), p. 250-299 (p. 274, 279).

⁵ Les transformations qui interviennent dans le *Jeu de Robin et Marion* par rapport à la pastourelle classique et à la 'pastourelle à plusieurs personnages' sont à comparer avec celles qui caractérisent le genre 'rusticale-nenciale' (*Nencia* est le nom figé de la bergère dans les textes toscans de la deuxième moitié du XV^e siècle), héritier de la pastourelle, au sujet desquelles je renvoie au bel article de M. Corti, 'I generi letterari in prospettiva semilogica', dans *Strumenti critici*, VI (1972), p. 1-18 (p. 14-15).

⁶ P. Bec, 'L'accès au lieu érotique', art. cité (cf. n. 4), p. 293.

⁷ *Ibidem*, p. 253.

transformés et fonctionnalisés thématiquement selon la variante de la chasse en rivière. La question équivoque du chevalier:

Or me dites, douche bergiere:
 Vaurriès vous venir avoec moi
 Jüer seur che bel palefroi,
 Selonc che bosket, en che val?
 (vv. 69-72)

n'a pas besoin de trop de commentaire: avec le verbe *jüer* c'est au *jeu d'amour* qu'on fait allusion, le *palefroi* étant la métaphore courtoise du sexe masculin et les *bosket* et *val* du sexe féminin⁸. Le symbolisme figé et abstrait hérité du code érotique courtois est brisé par l'élargissement de la transformation érotique à chaque élément du paysage champêtre.

Le motif lyrique du chant des oiseaux est à l'origine du développement érotique dès le premier dialogue entre le séducteur et la bergère.

LI CHEVALIERS

Di moi, veïs tu nul *oisel*
 Voler par deseure ches cans?

MARIONS

Sire, oie, je ne sai quans.
 Encore i a en ches buissons
 Et *cardonnereus* et *pinchons*,
 Qui mout cantent jolièrement.

LI CHEVALIERS

Si m'ait Dieus, bele au cors gent,
 Che n'est pas chou que je demant.
 Mais veïs tu par chi devant,
 Vers cheste *riviere*, nule *ane*?

MARIONS

Ch'est une *beste qui recane*?
 J'en vi ier *trois* seur che kemin
 Tous carquiés aler au *molin*.
 Est che chou que vous demandés?

LI CHEVALIERS

Or sui je mout bien assenés!
 Di moi: veïs tu nul *hairon*?

MARIONS

Herens, sire? Par me foi, non;
 Je n'en vi nis un puis quaresme,
 Que j'en vi mengier chiès dame Emme,
 Me taien, cui sont ches brebis.

⁸ Cfr. *Vauchele* dans le *Jeu de la Feuillée*, v. 170 et Adam de la Halle, *La Pergola ovvero Il gioco della Follia*, a cura di R. Brusegan, à paraître, note au v. 170.

LI CHEVALIERS

Par foi, or sui jou esbaubis,
N'ainc mais je ne fui si gabés.

MARIONS

Sire, foi que vous me devés,
Quele beste est che seur vo main?

LI CHEVALIERS

Ch'est uns faucons.

MARIONS

Menjüe cil pain?

LI CHEVALIERS

Non, mais *bone char*.

(vv. 25-50)

En effet, la signification érotique des métaphores courtoises employées par le chevalier-chasseur (il parle de *oisel*, *hairon*, *faucon*) est dévoilée par Marion qui les transpose dans un style bas et les élargit à tout son monde pastoral. Ainsi le rossignol et les oiseaux de la pastourelle classique évoqués indirectement ici, comme *oppositum* courtois implicite, cèdent la place aux *cardonnereus* et *pinchons*,/ *Qui mout cantent jollement* (vv. 29-30); l'*ane* ('cane'), le *hairon* et le *faucon* du chevalier deviennent respectivement, par une fausse compréhension du langage que je crois intentionnelle de la part de Marion, *beste qui recane*, *herens*, *escoufle* (v. 128). De même, la métaphore érotique courtoise *jüer* sur le *palefroi* (v. 71) est transposée à un niveau de style bas: *Li Robin ne regiete mie/Quant je vois après se carue* (vv. 75-76), où la charrue est à lire comme un symbole phallique et l'acte de labourer comme une métaphore de fécondation⁹. Mais tout en changeant de style, le symbolisme reste, comme dans la pastourelle classique, 'diffus, latent, qui évoque plus qu'il ne représente avec précision'¹⁰. Ainsi, une question apparemment anodine telle que: *Quele beste est che seur vo main* (v. 48), lue à la lumière du jeu des évocations intertextuelles, — n'est-ce pas là la même question que la demoiselle de la *Grue* adresse au chevalier séducteur passant devant sa fenêtre avec une grue sur son poing? (*Quel oisel est ce que tu tiens?* v. 43)¹¹ — renvoie d'une façon indirecte et suggestive au code érotique

⁹ Sur le symbolisme de la charrue, cfr. J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, I (Paris, 1973), p. 333-335.

¹⁰ M. Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au moyen âge* (Paris, 1972), p. 79-80.

¹¹ J. Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux*, II (Neuchâtel-Genève, 1960), p. 210. La suite du fabliau éclaire la signification érotique de la grue portée par le valet; à ce propos voir R. Brusegan, 'La naïveté comique dans les fabliaux à séduction', dans *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux*, Actes du Colloque d'Amiens, 15-16 janvier 1983, éd. D. Buschinger et A. Crépin (Göppingen, 1983), p. 19-27 (p. 24).

généralisé qui sous-tend l'idylle champêtre. De même les vers suivants (vv. 49-50) ne sont pas sans rappeler un passage de *La Veuve* de Gautier Le Leu, où il est question de la nourriture préférée par le sexe féminin (*et li doiens le resomont, qui desire a manger car crue ...*, vv. 136-140)¹².

Je voudrais attirer l'attention sur quelques mots-clé du passage que je viens de citer: *riviere*, *ane* (v. 34), *trois* (v. 36) ânes, *molin* (v. 37) que nous pouvons clairement interpréter comme des éléments fonctionnant dans le jeu de la même manière que dans la devinette érotique et dans la chanson populaire postérieure au Moyen Âge, dans la chanson suivante par exemple:

Derrière chez nous il y a un *étang*
trois beaux *canards* y vont nageant.

.....
(Refrain) Mais moi je préfère un petit *moulin* sur la *rivière*
Et puis encore un petit bateau pour passer l'eau

.....
(Refrain) Le fils du roi passe en *chassant*
Avec son beau fusil d'argent.

.....
(Refrain) Visa le noir, tua le blanc.
"O fils du roi, tu es méchant
D'avoir tué *mon canard* blanc;
Sur son bec il y a trois gouttes de sang. (etc.)¹³

Les éléments de l'allégorie érotique sont les mêmes dans le *Jeu* et dans cette chanson (étang-rivière, trois canards-trois canes-ânes, moulin¹⁴, le

¹² Ed. C. H. Livingston, *Le jongleur Gautier Le Leu. Etude sur les fabliaux*, Harvard Studies in Romance Languages, XXIV (Cambridge, Mass., 1951, réimpr. New York, 1969), p. 165 sqq.; voir aussi *Fabliaux. Raccont francisi medievali*, a cura di R. Brusegan (Turin, 1980), p. 249.

¹³ Cité par M. Zink, *La pastourelle*, p. 114.

¹⁴ Dans une pastourelle anonyme (*Belle Aelis une jone pucelle*) la bergère garde ses brebis aikes pres d'un vies moulin (v. 4), éd. K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourelle*, II (Darmstadt, 1967), p. 105. Cfr. aussi le v. 50 du *Jeu de la Feuillée* (Garde estuet prendre à l'engrener), où engrener signifie soit 'commencer', soit 'mettre la graine dans le métaphorique moulin féminin', voir la note au v. 50 dans Adam de la Halle, *La Pergola*..., cit. L'association âne (métaphore de la sensualité du sexe masculin) — moulin se trouve aussi dans la *Farce nouvelle d'ung savetier nommé Calbain*, éd. A. Tissier, *La Farce en France de 1450 à 1550*, I (Paris, 1976), p. 144, vv. 27-35:

CALBAIN en chantant
En revenant du moulin,
La turelure,
En revenant du moulin
L'autre matin,
J'atachay mon asne a l'huis,
Regarday par le pertuys,
La turelurelure.

motif de la chasse en rivière). La bifurcation du code érotique vers deux univers référentiels — le haut de la courtoisie et le bas de la *vilenie* — tout en se superposant dans le dialogue entre Marion et le chevalier, est rendue possible par le traitement ironique auquel Adam de la Halle soumet le genre de la pastourelle dès le début du jeu. Ainsi l'élément lyrique, le chant de la bergère, se trouve dans une position autonome et est signalé comme tel, c'est-à-dire montré en tant que signifiant distinctif du genre, par la question du chevalier, qui tout en reprenant une formule traditionnelle ('Pourquoi chantez-vous?'), interroge Marion sur l'opposition formelle *canter/conter*¹⁵.

LI CHEVALIERS

Par amour,
 Douche puchele, or me contés
 Pour coi cheste canchons cantés
 Si volentiers et si souvent:
He! Robin, se tu m'aimes,
Par amour, maine m'ent.

(vv. 14-19)

Au moment où le texte se fait le miroir de sa propre forme et celle-ci se thématise et se parodise, le passage de l'œuvre à un genre autre que celui de départ est déjà chose faite.

En plus de la mise en abyme de la forme constitutive du jeu (chant/dialogue), la réplique du chevalier renchérit sur l'effet de réflexion en contenant en elle-même le chant de la bergère (vv. 18-19). La fonction parodique de cette réplique renvoie à d'autres passages où il est question du *canter*, mais d'une façon 'bestournée', rabaisée et obscène, propre aux bergers.

GAUTIERS

Je sai trop bien canter de geste.
 Me volès vous oïr canter?

ROBINS

Oïl.

*Je regarday par le pertuys,
 L'autre matin.*

Dans ce passage, la métaphore de l'entrée de l'âne au moulin est précisée davantage par le détail également érotique de l'*huis*.

¹⁵ La même opposition se trouve dans *Aucassin et Nicolette* dans la bouche des bergers qui refusent de chanter (*Et por quoi canteroie je por vos, s'il ne me seoit? XXII, 22-23, éd. J. Dufournet, Paris, 1973; — Sire, les deniers prenderons nos, mais ce ne vos canterai mie, car j'en ai juré. Mais le vos conterai se vos volés, Ibidem, 26-28*). Sur l'effet de réflexion voir A. Limentani, 'Effetti di specularità nella narrativa medievale', dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, IV (1980), p. 307-320.

GAUTIERS

Fai moi dont escouter,
Audigier, dist Raimberge, bouse vous di.

ROBINS

.....
 Vous cantés c'uns ors menestreus.
 (vv. 743-749)¹⁶

Dans la pastourelle devenue dramatique l'élément lyrique a une fonction parodique: il répète en écho la forme du chant plutôt qu'il ne chante, ou bien il reprend, en forme de commentaire ironique, le dialogue, ainsi qu'il arrive dans cette réplique de Marion:

MARIONS

.....
 Comment vous apele on?

LI CHEVALIERS

Aubert.

MARIONS

Vous perdés vo paine, sire Aubert:
 Je n'aimerai autrui que Robert.

(vv. 82-84)

La variante *Robert*, pour Robin, tout en laissant deviner par le *R* initial le nom du berger bien-aimé, se termine en mimant phoniquement le nom du chevalier (*R-obert-Aubert*), ce qui éclaire l'attitude ironique de Marion à l'égard de Robin aussi.

Le premier échange de répliques entre la bergère et le chevalier révèle une indépendance et une force des personnages féminins, supérieures à celle que lui attribuent la pastourelle classique, sauf le cas de Marcabru, et la 'pastourelle à plusieurs personnages'. Cette supériorité¹⁷ est accentuée dans le reste du jeu au point que la bergère est le sujet dramatique privilégié, qui prend ses distances par rapport à la courtoisie du chevalier et, dans un moindre degré, de la *vilenie* des bergers, masqués sous le reproche enjoué de sottise¹⁸. L'ambiguïté du personnage de Marion, qui éconduit son noble séducteur, mais ne manque pas de critiquer Robin, est la même qui inspire son auteur Adam de la Halle,

¹⁶ Cfr. *Le Jeu de la Feuillée*, vv. 1025-1030 et 874-875.

¹⁷ J. Dufournet parle d'une 'certaine finesse chez les femmes', dans 'Complexité et ambiguïté du "Jeu de Robin et Marion"'. L'ouverture de la pièce et le portrait des paysans', dans *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à J. Horrent* (Liège, 1980), p. 141-157 (p. 157).

¹⁸ La tendance à faire du personnage féminin le sujet dramatique et actif de l'œuvre me semble caractéristique de l'idylle; cfr. la passivité d'Aucassin face au rôle actif et positif de Nicolette, qui, par le déguisement en jongleur, se fait figure de l'auteur.

qui, d'ailleurs, ne semble pas viser à la résoudre — le *Jeu de la Feuillée* le montre aussi —, comme si l'indécision entre la courtoisie et le réalisme bourgeois était constitutive de sa poétique. L'attention et la bienveillance avec lesquelles Adam traite Marion nous amènent à voir en elle, sinon la représentante d'une courtoisie des vilains¹⁹, au moins une conscience éclairée de sa condition sociale et de celle de l'aristocratie²⁰.

L'ambiguïté du code érotique et symbolique, suspendu entre courtoisie et réalisme, est à la base de l'épisode du vol de la brebis, motif topique de la pastourelle. A la lumière d'une lecture intertextuelle on peut interpréter celui-ci comme une métaphore de la violence de l'acte de séduction du chevalier. Les éléments de la métaphore érotique sont encore une fois empruntés au monde animal. Grâce à l'association du mot *proie*, qui dans les pastourelles désigne la brebis, avec bergère, telle qu'elle résulte d'une pastourelle anonyme (*si me lessiez prendre proie en vo pasture*, dit le chevalier²¹), l'épisode de la brebis volée par le loup métaphorise la séduction du chevalier; de même, le *mastin* qui traditionnellement protège le troupeau, est une figure du berger jaloux. En effet, lorsqu'il s'agit de donner une image de la jalousie de Gautier, Adam de la Halle reprend la figure du mastin:

LI ROIS

Dī moi, fus tu onques jalous?

GAUTIERS

Oie, sire, pour un *mastin*,
Que j'oī hurter, l'autre fie,
A l'uis de le cambre m'amie;
Si en souspechonai un *homme*.

(vv. 525-530)²²

Le motif de la brebis-bergère est en fait au centre des propos érotiques voilés que les bergers échangent. Interrogée par Baudon sur sa plus grande joie d'amour, Peronnelle répond par une métaphore de l'acte

¹⁹ Ce qui est l'opération de Marcabru lorsque, dans *L'autrier jost'una sebissa*, il place l'oxymoron de la *cortesa vilana* au centre de sa polémique contre la mauvaise courtoisie; cfr. E. Koehler, 'La pastourelle dans la poésie des troubadours' dans *Études de Langue et de Littérature du Moyen Âge offertes à F. Lecoy* (Paris, 1973), p. 279-292 (p. 283).

²⁰ Cette vision positive des personnages féminins semble contraster avec l'idée négative de la femme que le clerc Adam de la Halle semble partager dans *Le Jeu de la Feuillée*. En réalité, la structure plus abstraite, moins enlisée dans la réalité d'Arras, de l'idylle champêtre, lui permet de révéler, même hors de toute courtoisie, sa conception foncièrement positive de la femme.

²¹ *Hui main par un ajornant*, v. 28, éd. K. Bartsch, *op. cit.* p. 184.

²² *L'uis de le cambre m'amie* équivaut ici à *l'huis* du moulin cité dans la note 14.

sexuel (*tenir compagnie plusieurs fois*) qu'on rencontre avec des variantes dans les fabliaux²³.

Par foi, chou est que mes amis,
Qui en moi cuer et cors a mis,
Tient a moi as cans compaignie,
Lès mes brebis, sans vilenie,
Pluseurs fois, menu et souvent.

(vv. 578-582)

En outre, la brebis volée est ramenée crottée et sale et accueillie par les mêmes exclamations qui ponctuent la chasse à *La sorisete des estopes* souillée par la rosée²⁴ et qui, une fois attrapée par le vilain, menace de le mordre²⁵.

Le réseau de l'allégorie érotique s'étend aux instruments de musique : on peut voir dans les corneurs amenés par Robin pour égayer la fête des bergers un souvenir des corneurs gardiens du pré de *La demoisele qui ne pouvait ouir parler de foutre*²⁶, interprétation qui est signalée par l'euphémisme *cosete* appliqué à *muses*²⁷.

ROBINS

Che sont *muses*
Que je pris a chele vilete;
Tien, eswar con bele *cosete*.

(vv. 721-723)

La nourriture elle non plus n'échappe à la métaphore érotique, très évidente là où Robin vante son *capon* / *Qui a gros et cras crepon* (vv. 683-684), qu'il va manger *bec a bec* avec sa bien-aimée. Or, *croupe*, *crepon*, *creponer* sont des euphémismes connus indiquant les 'fesses' et le 'mouvement des fesses'²⁸.

²³ Cfr., entre autres, *De la demoisele qui ne pouvait ouir parler de foutre*, éd. J. Rychner, op. cit., p. 120, v. 207 (*Que. IIII. foiz la retorna*).

²⁴ Ed. A. de Montaiglon et G. Raynaud, *Recueil Général et Complet des Fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, 6 voll. (Paris, 1872-1890), vol. IV, p. 158, Par ex. les vv. 114 : *Lasse, con recevré granz pertes* et 204-205 : "*Ha las ! encor est il soilliez / De la rosée o il chai !* Dans le *Jeu de Robin et Marion* :

MARIONS

Lasse ! caitive !
Comme ele revient *dolereuse !*

ROBINS

Mais eswar comme ele est *croteuse*.

(vv. 605-607)

²⁵ *Et n'avez peor qu'il vos morde*, v. 196. Dans le *Jeu* : ROBINS : *Mais wardés bien que ne vous morde*, v. 616.

²⁶ Cfr. les vv. 152-161.

²⁷ Le mot *musete* apparaît aussi dans la réplique de Marion, où la bergère vante le *trop plus de deduit* qu'il y a chez Robin (cfr. supra, note 2) ; ceci confirme l'interprétation érotique donnée à *cosete*.

²⁸ *Croupe*, *crupe* dans *D'Estormi*, vv. 37, 33, 97, éd. Ph. Ménard, *Fabliaux français du*

Pas rapport à la 'pastourelle à plusieurs personnages', on assiste donc à l'accentuation de l'élément érotique dans un sens obscène, qui reste pourtant dans les limites d'un symbolisme diffus et voilé. C'est Marion qui est chargée de dénoncer la vulgarité des propos et des pratiques des bergers.

Le Jeu de Robin et Marion constitue un pas en avant vers la sottie grâce à l'apport de la composante folklorique; celle-ci thématise dans des scènes autonomes et dans des motifs secondaires l'abstraite conception propre à l'idéologie courtoise de la sottie inhérente au monde des vilains, conception qui, dans la 'pastourelle à plusieurs personnages', est définie pour la première fois avec une certaine ampleur. Mais le rappel de pratiques carnavalesques particulières telle, par exemple, celle du charivari consistant à faire marcher un animal à reculons, sert à illustrer les traits négatifs du monde pastoral: en l'occurrence, la gaillardise et la sottise des bergers. Adam n'épouse pas la cause du folklore, mais s'en sert pour détruire la courtoisie. Dans l'épisode des fées dans le *Jeu de la Feuillée* l'élément folklorique a la même fonction démystificatrice. C'est donc dans cette perspective de renversement carnavalesque que l'on peut interpréter le détail de la brebis ramenée à l'envers (*Ele a le cul devers le teste*, v. 609)²⁹. De même la formule figée *devant/derriere*, leitmotif³⁰ du chant des bergers en train de danser, n'est rien d'autre qu'un des nombreux signes de la sottise du monde régi par Fortune qui tourne tout 'devant derrière'. Le *Jeu de la Feuillée* nous permet d'étendre ce concept qui affecte le monde pastoral, à la vision même de l'auteur. La fête-sottie des bergers est vue par lui comme un monde utopique et constitue un dépassement de la négativité du réel.

C'est précisément parce qu'il est critiqué que le rôle de l'élément folklorique dans le dépassement de l'idéologie courtoise consiste à donner une figure mouvante et arbitraire au sentiment d'indécision, de négativité et de révolte de l'auteur Adam, qui ne peut se reconnaître ni dans la courtoisie ni dans le réalisme bourgeois. La fête des bergers permet de suspendre la nécessité d'engagement éprouvée par le poète; elle crée un espace utopique alimenté par des motifs folkloriques qui se

Moyen Age, I (Genève, 1979), p. 29; *creponer* dans *La Veuve* de Gautier Le Leu, *éd. cit.*, v. 390.

²⁹ Cfr. la note aux vers 862-863 du *Jeu de la Feuillée* dans Adam de la Halle, *La Pergola ... cit.*

³⁰ Cfr. *Le Roman de Fauvel*, où *aler, faire, torner, mettre ce devant derrière* sont les formules figées du 'bestournement' du monde, opéré par Fauvel et Fortune (vv. 402, 478, 623, 756 de l'éd. A. Långfors, S.A.T.F., 64, Paris, 1914-1919).

prêtent au procès idéalisant du discours. Ainsi les motifs carnavalesques³¹ de l'élection d'un roi de fantaisie, des danses, du repas, des fiançailles³² et de l'amour, sont tous aptes à exprimer une véritable joie dans l'abstraction de l'espace idéal.

Dans *Le Jeu de Robin et Marion* le discours érotique sert à démasquer le discours de la courtoisie; mais, parallèlement à ce mouvement destructeur, l'idylle champêtre est pour Adam de la Halle un terrain de conciliation de deux moments existentiels et culturels, figures de deux idéologies, qui, dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, se rencontraient dans la région artésienne et entraient en collision avec une évidence particulière.

Università degli Studi di Padova

³¹ M. Rousse rattache le *Jeu de Robin et Marion* aux coutumes populaires du cycle de mai, en particulier à 'un jeu que l'en dit de Robin et Marion, ainsi qu'il est acoustumé de fere chacun an, les foiriez de penthecouste ...' et connu par une lettre de rémission de 1392; cfr. R. Vaultier, *Le Folklore pendant la guerre de Cent Ans d'après les lettres de rémission du Trésor des Chartes* (Paris, 1965), p. 72 et M. Rousse, 'Le Jeu de la Feuillée et les coutumes du cycle de mai', dans *Mélanges de Langue et Littérature française du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, I (Rennes, 1980), p. 313-327 (p. 322).

³² *Entendons a ches autres noches*, affirme Gautier (v. 656), après avoir plaidé en vain sa cause auprès de Peronnelle.

LE THÉÂTRE OCCITAN AU XIV^e SIÈCLE: LE JEU DE SAINTE AGNÈS

‘Parmi les divers genres littéraires qu’a produits au moyen âge la France méridionale, et dont aucun n’a été épargné par le temps, nul n’a plus souffert que la poésie dramatique’¹, constatait Jeanroy en 1894. Près d’un siècle plus tard, cette affirmation vaut encore, car peu de textes dramatiques nouveaux ont été découverts depuis lors — contrairement au domaine de la lyrique et même de l’épique — et peu de renseignements supplémentaires ont pu être recueillis sur les œuvres théâtrales occitanes et sur leurs représentations dans le Midi avant le XIV^e siècle.

De toute la période plus lointaine, pendant laquelle le Nord voit apparaître les premières productions dramatiques en langue vulgaire (le *Sponsus* à la fin du XI^e siècle, aux frontières géographiques et linguistiques du français et de l’occitan²; le *Jeu d’Adam* et la *Résurrection* au XII^e siècle, dans le contexte anglo-normand; les multiples dramatisations de la Passion du Christ au XIII^e siècle)³, le Midi ne conserve que trois répliques d’un mystère, sauvées par hasard (début du XIII^e siècle)⁴, et l’*Esposalizi de Nostra Dona* (troisième quart du XIII^e siècle)⁵. Même le XIV^e siècle, caractérisé par une forte activité dramatique en langue française, n’a laissé que deux documents en occitan, remarquables

¹ A. Jeanroy, ‘Observations sur le théâtre méridional du XV^e siècle’, *Romania*, 23 (1894), 525-560 (surtout p. 525).

² L.-P. Thomas, *Le Sponsus, mystère des vierges sages et des vierges folles* (Paris, 1951), p. 2: ‘L’œuvre que nous possédons dans le manuscrit de Limoges ... est née dans le nord de la France’. C’est également l’opinion de G. Frank, *The Medieval French Drama* (Oxford, 1954), pp. 58-65, mais non celle des occitanistes comme E. Fuzellier, ‘Histoire du théâtre de langue d’oc au moyen âge’, *Annales de l’Institut d’études occitanes*, 1-2 (1949-51), 121-135 et 69-79 (surtout pp. 129-130), et R. Lafont/Chr. Anatole, *Nouvelle histoire de la littérature occitane* (Paris, 1970), t. I, pp. 206-207. Voir aussi l’édition récente de D’Arco S. Avalle et R. Monterosso, *Sponsus, dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte* (Milan-Naples, 1965). Les auteurs localisent le texte au Poitou (pp. 27-45).

³ Voir les chap. VIII, IX et XIII dans l’étude citée de G. Frank.

⁴ Voir le compte rendu de C. Chabaneau de sa propre publication, ‘Fragments d’un mystère provençal découverts à Périgueux (1874)’, *Revue des Langues Romanes*, 7 (1875), 414-418.

⁵ Cf. éd. L. Kravtchenko-Dobelmann, ‘L’*Esposalizi de Nostra Dona*. Drame provençal du XIII^e s.’, *Romania*, 67 (1942), 273-315.

toutefois par leur originalité, la *Passion Didot*⁶ et le *Jeu de Sainte Agnès*⁷. Pour Jeanroy, ces trois œuvres appartiennent justement à la 'période qui a dû être la plus originale'⁸ du théâtre méridional au moyen âge. Une étude, qui cherche à mettre en lumière les particularités de ce théâtre, doit donc s'intéresser spécialement aux textes de la fin du XIII^e et du XIV^e siècle.

Le *Jeu de Sainte Agnès* mérite néanmoins l'attention la plus grande, car il se démarque encore plus nettement que les autres des pièces françaises de la même époque, tant pour des raisons thématiques que structurales. L'*Esposalizi de Nostra Dona* et la *Passion Didot* restent en effet, par leur sujet et par leur forme, dans la tradition du drame liturgique français : le premier, en utilisant, avec les récits évangéliques de la Nativité, des poèmes français sur Marie et Joseph⁹ ; la seconde, en partant des mêmes sources que les *Passions* françaises, bien que celles-là soient traitées ici plus librement¹⁰. Le *Jeu de Sainte Agnès*, par contre, est non seulement le premier drame hagiographique occitan conservé, précédant d'un siècle les mystères rouergats et alpins ainsi que le *Jeu de Saint Jacques*¹¹, mais il reste aussi l'unique drame sur la martyre romaine qui nous soit parvenu de toutes les littératures françaises du moyen âge¹². L'*Esposalizi* et la *Passion Didot* s'en tiennent au mètre conventionnel des mystères en langue vulgaire, l'octosyllabe à rimes plates, et réduisent à un minimum les indications scéniques, données en occitan¹³. Le *Jeu de Sainte Agnès*, par contre, se distingue par sa structure polymétrique, par des didascalies latines largement développées et par l'insertion de morceaux lyriques, qui nous sont parvenus pour la plupart avec leur mélodie même¹⁴. L'originalité du choix thématique et les modalités de son traitement

⁶ *La Passion provençale du ms. Didot*, éd. p. W. Shepard, SATF 83 (Paris, 1928).

⁷ Nous utilisons pour la présente étude l'édition d'A. Jeanroy, *Le Jeu de Sainte Agnès*, CFMA 68 (Paris, 1931).

⁸ A. Jeanroy, 'Observations', p. 525.

⁹ Voir l'édition Dobelmann, pp. 274-283.

¹⁰ Voir l'édition Shepard, p. XLII.

¹¹ Cf. A. Jeanroy, 'Observations', pp. 526-543.

¹² A. J. Denomy, *The Old French Lives of Saint Agnes and other Vernacular Versions of the Middle Ages* (Cambridge, Mass., 1938), cite d'après Henri de l'Épinois un mystère français représentant sa légende le 14 août 1451 (p. 120, note 1).

¹³ Voir pour l'*Esposalizi*, l'éd. Dobelmann, pp. 287-288, et pour la *Passion Didot*, l'éd. Shepard, pp. XV-XVIII. La *Passion* inclut neuf 'passages d'un ton lyrique' intercalés dans les octosyllabes. Il s'agit de sizains à sept syllabes et de tercets et quatrains en décasyllabes.

¹⁴ Les mélodies ont été reproduites pour la première fois dans l'édition *in fac-simile* d'E. Monaci, *Il mistero provençale di S. Agnese* (Rome, 1880). Il en existe deux transcriptions modernes : Th. Gérold, 'Les mélodies', dans l'éd. Jeanroy, pp. 58-77, et Fr. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, 4 vol. (Darmstadt, 1958/60), t. III, pp. 238-246.

contribuent donc à faire de ce drame l'œuvre la plus remarquable de la dramaturgie occitane avant 1500 et nous justifient d'en entreprendre ici, pour la première fois dans son histoire critique, une analyse d'ensemble approfondie.

La 'Tragoedia de S. Agnetis martyrio', comme l'intitule une inscription tardive dans le seul manuscrit qui nous l'ait conservée¹⁵, a été découverte et éditée pour la première fois en 1869 par Karl Bartsch¹⁶ et rééditée huit ans plus tard par A.L. Sardou qui publiait aussi les insertions musicales et accompagnait le texte d'une traduction¹⁷. En 1880, E. Monaci donnait une reproduction en fac-similé du manuscrit¹⁸. V. Balaguer résumait l'intérêt et le prestige que ce texte pouvait avoir aux yeux des premiers éditeurs en affirmant: 'C'est un drame et non un *mystère*, et qui plus est, un drame lyrique où le chant alterne avec la déclamation: c'est un drame romantique avec des vers de différentes mesures, avec des scènes à grand spectacle, avec une foule de personnages, avec de fréquents changements de scène, avec une action d'un intérêt réel et soutenu, et avec seize passages en musique, chœurs, solos ou dialogues chantés'¹⁹. Malheureusement, ni le texte principal, ni les morceaux lyriques avec leur accompagnement musical ne nous ont été conservés en entier. Bartsch estime les pertes à trois ou quatre feuillets²⁰, qui équivaldraient à un quart du texte, dont subsistent 1160 vers. L'éditeur le date du XIV^e siècle, sur la base de raisons métriques et linguistiques. D'autres (Sardou, Balaguer) le considèrent comme plus ancien, de la fin du XIII^e siècle, et le rapprochent stylistiquement de la littérature occitane en Catalogne²¹. Le dernier éditeur, Jeanroy, revient à la position de Bartsch et conclut, après un examen linguistique détaillé, que le *Jeu de Sainte Agnès* est un document du Sud-Ouest provençal, de 'la région du littoral'²².

Quant à ses qualités littéraires, Jeanroy est enclin à les juger de la même façon que Clédât et Meyer²³. Il loue 'l'habileté scénique de

¹⁵ Ed. Jeanroy, pp. IV-v.

¹⁶ *Sancta Agnes. Provenzalisches geistliches Schauspiel*, éd. p. K. Bartsch (Berlin, 1869).

¹⁷ *Le martyre de Sainte Agnès; mystère en vieille langue provençale* (Nice, 1877).

¹⁸ *Il mistero provenzale di S. Agnese* (Rome, 1880).

¹⁹ V. Balaguer, *Un drame lyrique du XIII^e siècle, communication faite à la Real Academia de la Historia*, trad. par Charles Roy (Lyon, 1880), pp. 13-14.

²⁰ Ed. Bartsch, p. III.

²¹ Ed. Sardou, p. VI; Balaguer, *Un drame lyrique*, p. 14.

²² Ed. Jeanroy, p. XX; Balaguer, *Un drame lyrique*, p. 14: 'entre Montpellier et Narbonne, le Roussillon et la Catalogne'.

²³ L. Clédât, 'Le mystère provençal de Sainte Agnès, examen du manuscrit de la Bibliothèque Chigi et de l'édition de M. Bartsch', *Bibliothèque des Ecoles fr. d'Athènes et de Rome*, I (1877), 271-283; P. Meyer, compte rendu de l'éd. Bartsch, *Revue critique*, 4 (1869), 185.

l'auteur', pour condamner aussitôt l'œuvre en elle-même par une comparaison toute défavorable avec sa source. Clédât parlait d'une 'pâle traduction', Meyer insistait sur le manque d'imagination de l'auteur, tandis que Jeanroy lui reproche son 'style trivial', 'sa grossièreté souvent choquante' et 'sa langue dénuée de tout pittoresque et de toute variété'²⁴.

Ce jugement sévère n'a certainement pas contribué à attirer l'attention des chercheurs sur cette 'plate adaptation' des *Gesta Sanctae Agnetis* du Pseudo-Ambroise. Dans plus d'un siècle de recherches intenses autour de la littérature occitane, on ne peut guère citer que cinq travaux concernant notre pièce. Denomy lui a consacré une brève analyse, dans le cadre d'une étude plus générale sur l'évolution de la légende de s. Agnès en France²⁵. Hoepffner a étudié les 'intermèdes' musicaux, tandis que J.-M. Piemme a examiné le problème de l'espace scénique' de la pièce²⁶. Paganuzzi et Roncaglia se sont occupés de la critique textuelle, le premier en rectifiant certaines interprétations de Jeanroy, le second en jetant les bases d'une nouvelle édition du drame²⁷.

On pourrait considérer ces quatre dernières études comme le début d'une réhabilitation du *Jeu*, dans la ligne de cette réhabilitation générale du théâtre français dans toutes ses dimensions, qui a été initiée pour le théâtre sacré du Nord par G. Cohen, G. Frank et O. Jodogne, et qui continue depuis une dizaine d'années dans les travaux d'H. Rey-Flaud, J. Chocheyras et M. Accarie²⁸. Leurs études sur la mise en scène, sur l'espace théâtral', et leurs analyses des dimensions dramatiques du théâtre sacré, français et médiéval, ont mis en évidence l'importance des dispositions scéniques et de l'action dans ce même théâtre. On cherche à évaluer les qualités propres de l'œuvre médiévale, sans se limiter à la juger sur l'arrière-plan de ses sources. Mon analyse du *Jeu de Sainte Agnès* voudrait contribuer à inclure davantage la production théâtrale du

²⁴ Ed. Jeanroy, pp. IX-XI.

²⁵ Denomy, *The Old French Lives*, pp. 147-153, 183-185.

²⁶ E. Hoepffner, 'Les intermèdes musicaux dans le Jeu provençal de Sainte Agnès', *Mélanges Gustave Cohen* (Paris, 1950), pp. 97-104. J.-M. Piemme, 'L'espace scénique dans le jeu provençal de Sainte Agnès', *Mélanges R. Lejeune* (Gembloux, 1969), pp. 235-245.

²⁷ E. Paganuzzi, 'Spigolature nel dramma provenzale di sant'Agnese del codice Vaticana Chigi V 151', *Cultura Neolatina*, 26 (1966), 102-104. A. Roncaglia, 'Appunti per una nuova edizione del Mistero provenzale di Sant'Agnese', *Scritti in onore di Luigi Ronga* (Milan, 1973), pp. 573-591.

²⁸ Pour la recherche française à propos du théâtre religieux français, voir donc H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du moyen âge* (Paris, 1980), (à l'exemple du *Jeu de Saint Nicolas*); J. Chocheyras, *Le Théâtre religieux en Dauphiné du moyen âge au XVIII^e s. Domaine français et provençal* (Genève, 1975); M. Accarie, *Le Théâtre sacré de la fin du moyen âge. Etude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel* (Genève, 1979).

Midi dans cette vision renouvelée et globale du théâtre médiéval. Elle se concentrera donc surtout sur les trois dimensions qui font ressortir davantage les traits caractéristiques de sa composition : le choix du sujet, sa dramatisation et les particularités structurales de l'œuvre.



Pour expliquer le choix spécifique du sujet de notre drame, il ne suffit pas de renvoyer génériquement à la production de légendes édifiantes et touchantes pour l'instruction religieuse des laïcs. La légende hagiographique sous toutes ses formes — dramatique et narrative — partage en effet ce but avec beaucoup d'autres genres, en particulier avec l'*exemplum*, dont les recueils latins se multiplient à la même époque. On ne peut se contenter non plus de référer aux légendaires en langue vernaculaire, de plus en plus répandus dans les monastères français à partir du XII^e siècle²⁹, ni de rappeler les premières dramatisations de vies de saints ou de citer le *Jeu de Saint Nicolas*, le *Miracle de Théophile* et les *Miracles de Notre Dame* du XIII^e siècle³⁰. Tous ces éléments ont certes pu contribuer à créer dans le Midi le goût pour les miracles dramatisés, mais ne nous éclairent pas sur notre sujet spécifique, ni sur l'époque qui précède directement le *Jeu de Sainte Agnès*. On ne relève que deux références au 'Jeu des miracles de Saint Martial', représenté à Limoges en 1290 et 1302³¹. Les autres indications recueillies par Fuzellier dans les archives, en absence de textes dramatiques conservés, ne concernent, pour le Midi entre 1290 et 1400, que des représentations de la vie du Christ et du *Siège de Troie*. La position isolée du *Jeu de Sainte Agnès* nous oblige donc à tenter d'expliquer le choix du sujet par des raisons historiques, thématiques et dramaturgiques, en recourant davantage à l'histoire du culte et de la légende de s. Agnès, ainsi qu'à la source directe du drame.

Historiquement, le Midi est entré très tôt en contact avec le culte de cette jeune martyre romaine, morte probablement à l'occasion de la persécution de Dioclétien, au début du IV^e siècle. Le Midi fut en effet la première région connue en dehors de l'Italie à lui vouer une vénération

²⁹ Voir p. ex. P. Meyer, 'La traduction provençale de la Légende Dorée', *Romania*, 27 (1898), 93-137.

³⁰ Voir entre autres O. Jodogne, 'Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France', *Cahiers de Civilisation médiévale*, 8 (1965), 1-24, 179-189.

³¹ Fuzellier, 'Histoire du théâtre', pp. 132-133.

particulière. Déjà en 477, l'évêque Othia consacrait à Béziers une basilique aux titres de Saint-Vincent, Sainte-Eulalie et Sainte-Agnès³². Un siècle seulement après la construction de la première basilique érigée sur sa tombe le long de la Via Nomentana à Rome et longtemps avant les fameuses églises dédiées à s. Agnès à Ravenne et à Agone, le Midi vénérât donc déjà le souvenir de son martyr³³. On remarquera qu'il s'agit de Béziers, une ville de cette zone du littoral provençal entre Montpellier et Narbonne, que la recherche a identifié, sur la base de critères linguistiques, comme région probable de la composition du *Jeu de Sainte Agnès*³⁴.

Quant aux preuves de sa vénération ultérieure dans le Midi, nous sommes réduits — faute de recherches spécifiques — à des indices onomastiques et littéraires, car l'*Histoire des diocèses de France* ne mentionne aucun culte particulier, ni aucune église dédiée à s. Agnès au moyen âge, pour les trois diocèses étudiés jusqu'à présent dans le Midi : Montpellier, Aix et Bordeaux. L'ancien *Dictionnaire topographique de l'Hérault* par E. Thomas n'indique en effet que deux localités avec une église au titre de s. Agnès pour les XII^e, XIII^e et XIV^e siècles : la petite commune d'Aigne appartenant au canton d'Olonzac près de Béziers et la paroisse Saint-Aunès d'Auroux, 'une vicairie perpétuelle dépendante du chapitre collégial de la Sainte-Trinité de Montpellier, sous le patronage de sainte Agnès'³⁵. Ces renseignements — limités et fragmentaires — font soupçonner que le culte de la sainte n'a pas été largement répandu dans le Midi à cette époque, mais plutôt concentré sur la zone du littoral provençal, en particulier sur celle qui nous intéresse pour la création ou la représentation d'un drame consacré au martyr de s. Agnès : la région de Béziers et les alentours de Montpellier. D'autres indices n'infirmant pas cette hypothèse.

Le *Repertorium hymnologicum Medii Aevi*³⁶ inventorie un nombre impressionnant de chants en l'honneur de s. Agnès, et les *Monumenta monodica* en transcrivent plusieurs mélodies, notamment pour les fameu-

³² *Lexikon der christlichen Ikonographie*, éd. p. Braunfels, t. V, 1, p.p. H. Aurenhammer (Vienne, 1959), pp. 69-71.

³³ Denomy, *The Old French Lives*, pp. 4-37.

³⁴ *Ibid.*, pp. 147-148, et Balaguer, *Un drame lyrique*, p. 14.

³⁵ E. Thomas, *Dictionnaire topographique du département de l'Hérault comprenant les noms de lieu anciens et modernes* (Paris, 1865), pp. 3 et 172. *Histoire des diocèses de France*, t. IV, *Le Diocèse de Montpellier*, sous la direction de G. Cholvy (Paris, 1975); t. III, *Le Diocèse d'Aix-en-Provence*, sous la direction de J.-R. Palanque (Paris, 1974); t. II, *Le Diocèse de Bordeaux*, sous la direction de B. Guillemin (Paris, 1974).

³⁶ U. J. Chevalier, 6 vol. (Louvain, 1892-1913 et Bruxelles 1920-21).

ses hymnes 'Agnes beatae virginis' et 'Agnētis festum martyris', mais leur tradition manuscrite se concentre surtout dans des régions italiennes et autrichiennes (Milan, Vérone, Gaète, Graz et Heiligenkreuz)³⁷. Les antiphonaires français, même ceux de Moissac et d'autres lieux méridionaux, ne gardent aucune mélodie pour la fête natalice de s. Agnès, le 21 janvier.

On sait par ailleurs que dès la fin du V^e siècle son nom avait été inséré dans le Canon de la Messe et qu'elle jouissait d'un 'extraordinaire renom'³⁸, surtout à partir du XIV^e siècle, dans tout l'Occident. À Paris notamment — où l'on commémorait solennellement sa nativité à Saint-Eustache³⁹ et où 'un autre très ancien oratoire de la Sainte romaine se trouvait dans la Cité'⁴⁰ — la sainte est figurée en 1379 sur le sceau des Cordelières de Lourcine au faubourg Saint-Marceau⁴¹, et le nom d'Agnès figure parmi les plus usités d'après les rôles de taille à la fin du XIII^e et au XIV^e siècle⁴². Mais la vogue du nom d'Agnès comme nom de baptême ne semble pas avoir touché le Languedoc et la Provence, d'après les études de Duffaut et les inventaires onomastiques dressés par C. Brunel et F. Chambers pour les XII^e, XIII^e et XIV^e siècles⁴³.

Par conséquent, aussi longtemps qu'on ne dispose pas d'études plus poussées sur le culte de la sainte dans le Midi au XIV^e siècle, on ne peut affirmer que les faits suivants: la vénération de s. Agnès reste vivante à travers sa place parmi les saints du Canon de la Messe qui lui assure la mention dans de nombreuses prières en langue vernaculaire et dans la *Paraphrase des Litanies* pour les XII^e, XIII^e et XIV^e siècles, et non

³⁷ Voir le premier volume des *Monumenta monodica, Hymnen: Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, p.p. B. Stäblein (Cassel/Bâle, 1956), pp. 15, 425, 329, 373, 39 et 308.

³⁸ P. Perdrizet, *Le Calendrier parisien à la fin du moyen âge d'après le Bréviaire et les Livres d'Heures* (Paris, 1956), p. 81.

³⁹ Aurenhammer, *Lexikon*, p. 69.

⁴⁰ Perdrizet, *Le Calendrier*, pp. 81, 84.

⁴¹ *Ibid.*, p. 226.

⁴² K. Michaëlisson, *Etudes sur les noms de personne français d'après les rôles de taille parisiens (rôles de 1292, 1296-1300, 1313)*, (Upsal, 1927), pp. 60-61, 73. Le nom d'Agnès figure dans ces listes en troisième place, fait significatif pour une époque où le culte des saints est de première importance pour la popularité des noms de baptême.

⁴³ H. Duffaut, 'Recherches historiques sur les prénoms en Languedoc', *Annales du Midi*, 12 (1900), 181-193, 329-354 (surtout pp. 342 et 352); C. Brunel, *Les plus anciennes chartes en langue provençale. Recueil de pièces originales antérieures au XIII^e siècle*, 2 vol. (Paris, 1926/52), t. I, p. 260, n° 265 cite le nom d'Agnès une fois, dans une charte rouergate de 1192; F.M. Chambers, *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours* (Chapel Hill, 1971), p. 48 (dix attestations du nom d'Agnès).

seulement dans la région entre Montpellier et Narbonne⁴⁴. Une vénération particulière est à signaler pour Béziers et Montpellier, mais cet indice ne suffit pas encore pour chercher dans le culte méridional de la sainte la raison principale pour le choix de son sujet par l'auteur occitan, d'autant moins que le destin de cette sainte n'est pas aussi explicitement lié à l'histoire locale comme le furent ceux de Sainte Foy à Agen ou de Sainte Enimie au Lozère⁴⁵.

Si l'on n'est pas en mesure de prouver que ce fut la vénération particulièrement vivante pour la sainte qui poussa l'auteur occitan à choisir la vie d'Agnès plutôt qu'une autre, on pourrait chercher ses raisons dans les éléments intrinsèques de la légende. En effet, l'histoire de la jeune chrétienne qui préférerait la virginité pour le Christ à un mariage prestigieux avec un noble Romain, sans reculer devant la honte publique du lupanar ni devant la mort, fascinait depuis longtemps les milieux aussi bien cléricaux que laïcs. Son martyre contenait suffisamment d'éléments touchants et édifiants pour provoquer immédiatement, avec la vénération populaire, la diffusion et l'amplification de sa légende⁴⁶. Le sermon *De Virginibus* de s. Ambroise en 377 et une inscription tombale du pape Damase (366-384), 'Fama refert...', évoquent les étapes de son martyre. L'hymne 'Agnes beatae virginis', peut-être également de s. Ambroise s'il n'est pas d'Ennodius, ajoute le détail de sa mort au bûcher. Grégoire le Grand célèbre sa chasteté dans deux homélies, prononcées dans la basilique de la Via Nomentana⁴⁷. Rapidement, ces premières évocations de son martyre s'enrichissent d'éléments romanesques, notamment dans la tradition grecque de la légende. On ajoute la scène de la nudité d'Agnès devant les spectateurs du procès, on amplifie la scène du lupanar et on ajoute l'épisode de la mort et de la résurrection miraculeuse du plus audacieux parmi les jeunes gens accourus au lupanar pour abuser de la vierge.

C'est sous cette forme romancée, fixée dans le récit du Pseudo-Ambroise, que la légende de s. Agnès entre dans la tradition médiévale.

⁴⁴ Pour plus de détails à propos de ces pièces, voir I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vol. (Paris, 1966), t. II, pp. 206 et 209-210.

⁴⁵ Voir l'étude impressionnante de P. Alfarc qui accompagne l'édition de la *Chanson de Sainte Foy*, 2 vol. (Paris, 1926), t. II, ainsi que les explications de C. Brunel dans son édition de la *Vie de Sainte Enimie. Poème provençal du XII^e siècle*, CFMA 17 (Paris, 1930), pp. III-IX.

⁴⁶ Les indications qui suivent s'inspirent essentiellement de l'étude citée de Denomy, pp. 3-37.

⁴⁷ Voir aussi A. Dufourcq, *Etude sur les Gesta Martyrum romains* (Paris, 1900), pp. 397-401.

Elle est riche de tous ces éléments qui ont fait l'attrait de bien d'autres vies de saintes, auxquelles on a consacré des récits ou des mystères français: la jeunesse, la beauté et la chasteté d'une fille noble; le refus d'un mariage brillant, au nom d'un amour plus fort et secret pour le Christ; un martyre spectaculaire, qui inclut toujours un moment de nudité et de honte publique avant le triomphe final⁴⁸. Ces éléments sont présents dans la majorité des récits français du XII^e au XIV^e siècle qui ont pour sujet des saintes (si l'on exclut les saintes bibliques et celles de vénération locale): Agathe, Agnès, Barbe, Catherine d'Alexandrie, Julienne, Marguerite. Ceci vaut également pour les mystères français de cette époque qui nous sont parvenus: à l'exception de sainte Geneviève, patronne de Paris, ils mettent en scène des saintes dont le destin est clairement parallèle à celui d'Agnès, Agathe et Barbe. On peut donc supposer que le choix de l'histoire de s. Agnès tient, du moins en partie, au fait qu'elle correspond au type de légende hagiographique préféré par les auteurs français du XII^e au XIV^e siècle pour la vulgarisation sous forme de récit ou de miracle dramatisé⁴⁹.

Aux qualités intrinsèques de la matière s'ajoute, dans le cas de la légende de s. Agnès, la disponibilité d'une source particulièrement commode pour une adaptation en langue vulgaire, que ce soit sous forme de récit ou sous forme de dramatisation. Le moyen âge connaissait cette légende par trois textes, fréquemment utilisés pour les versions en langue vulgaire: les *Gesta Sanctae Agnetis* du Pseudo-Ambroise (= *Geste*), un texte qui date probablement du IV^e siècle, mais est placé dès le début sous le nom du célèbre évêque de Milan; la *Legenda aurea*, compilée vers 1265 par Jacques de Varazze; et une version abrégée, transmise par Vincent de Beauvais dans son *Speculum historiale*, du milieu du XIII^e siècle. Jusqu'à la fin du XIV^e siècle, les versions vernaculaires prennent comme base l'un ou l'autre de ces trois récits latins. Denomy a toutefois démontré que toutes les versions romanes en vers, sauf celle de Nicole Bozon, dépendent de la *Geste* du Pseudo-Ambroise, et non de la *Legenda aurea*⁵⁰, qui leur était pourtant historiquement plus proche, autant dans sa forme originale latine que dans les nombreuses traductions romanes. Les poètes des textes en vers préférèrent visiblement le récit plus développé, plus riche en détails pittoresques et moins dogmatique de la *Geste* aux versions de Jacques de Varazze et de Vincent de Beauvais.

⁴⁸ H. Delehay, *Les Légendes hagiographiques* (Bruxelles, 1955⁴), pp. 79-80.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 111-117, 208-209.

⁵⁰ Denomy, *The Old French Lives*, pp. 120-134, 144-147, 153-161, 175-188.

Cette *Geste* prêtait au poète occitan un canevas bien structuré. Sur un arrière-plan idéologique net, celui de l'opposition entre puissance païenne et pureté chrétienne, le destin de l'héroïne se déroule dans une suite mouvementée mais linéaire de scènes, concentrées principalement en trois endroits, le palais préfectoral, le lupanar et le lieu du supplice. Tout se passe dans un laps de temps très limité, deux ou trois jours, et tout se déroule fondamentalement autour de trois personnages, le préfet, son fils et Agnès. L'auteur disposait ainsi d'une matière particulièrement apte à la dramatisation : des personnages clairement dessinés, des dialogues en style direct ou indirect à utiliser presque sans changement et un nombre restreint de phases narratives et de lieux d'action, faciles à rapprocher dans l'espace et dans le temps sur une scène médiévale, qui était à fonctions multiples. Une dramatisation de la *Geste* aurait pu se limiter à résoudre en dialogues les passages en style indirect et à structurer en une série de rencontres successives entre les principaux personnages du drame les phases narratives de l'original, qui étaient subdivisées par jours. Mais notre auteur a poussé beaucoup plus loin son remaniement dramatique ; son œuvre est bien plus qu'une 'plate adaptation'. Une comparaison systématique du texte original de la *Geste*, de ses adaptations narratives antérieures en ancien français et de la dramatisation occitane montrera le traitement spécifique que l'auteur méridional a appliqué à sa source. Cette comparaison se limitera aux parties de la légende utilisées par toutes les versions.



Les trois récits français qui dépendent de la *Geste* datent du XIII^e siècle. Ils se distinguent entre eux par le choix de la forme narrative et par le degré plus ou moins étroit de rapprochement à leur source.

La version en prose, probablement la plus ancienne et transmise par un manuscrit terminé en 1285⁵¹, n'est qu'une traduction de l'original latin, sans changements significatifs pour les parties qui nous intéressent. Les deux versions en vers, par contre, opèrent dans la présentation d'un contenu semblable des modifications, qui permettent déjà certains rapprochements avec la dramatisation de l'auteur occitan. Elles extraient en effet de la légende d'Agnès les mêmes éléments qui intéresseront aussi l'auteur dramatique : la demande en mariage, le procès, le miracle au

⁵¹ Denomy, *ibid.*, pp. 239-260.

lupanar et le martyr sur le bûcher. Ces quatre moments sont l'occasion pour opposer les deux visions du monde et pour enrichir la confrontation entre païens et chrétiens d'un nombre variable de scènes et de représentants dans les deux camps.

Le *Martire de Sainte Agnès*, écrit au début du XIII^e siècle en alexandrins et strophes monorimes⁵², atténue le poids dogmatique des professions de foi d'Agnès, qui étaient presque les seules parties en discours direct dans la *Geste* originale, et transposent aussi en style direct d'autres passages du récit. Les échanges entre le sénateur et son fils au sujet de son mal d'amour, les brèves réparties entre le sénateur et Agnès à l'occasion de son procès, la description du va-et-vient autour du lupanar, scandée par des passages dialogués, deviennent ainsi des scènes mouvementées, qui donnent au récit une structure plus complexe. Au lieu de concentrer dès le début toute l'attention sur la 'constantia' de l'héroïne lors de son martyre, le récit multiplie les points d'intérêt.

La version franco-picarde, en quatrains décasyllabiques, probablement de la fin du XIII^e siècle⁵³, poursuit le même but, mais elle l'atteint par d'autres moyens. Son récit s'éloigne encore davantage de l'austérité de la *Geste*, car l'auteur profite de chaque élément narratif pour entrer dans le mécanisme psychologique du drame, qu'il raconte dans une suite de scènes dialoguées, liées par des commentaires. Ainsi, le langage courtois du jeune homme amoureux d'Agnès détonne à côté du discours dogmatique de celle-ci. La cour du puissant sénateur fait contraste avec l'impuissance de la famille d'Agnès et ces deux groupes forment l'arrière-plan du débat éloquent entre le sénateur et Agnès. L'ange qui apporte le vêtement pour protéger Agnès au lupanar se voit attribuer un rôle actif et entame un dialogue avec elle. La scène au lupanar fournit l'occasion pour une diatribe du 'joventencel' contre Agnès et pour les violentes accusations de ses compagnons et du sénateur, mais aussi pour une plainte du père et une longue profession de foi du fils ressuscité. La scène du martyre est introduite par les débats entre les prêtres païens, les Romains, le sénateur et son remplaçant. Chacun y défend sa position, que l'auteur complète par ses commentaires et explications.

Cette version de la vie d'Agnès est donc par rapport à la *Geste* originale encore plus dynamique que la version en alexandrins. Le nombre de personnages actifs, leurs langages contrastants et le jeu des descriptions psychologiques mettent en évidence les possibilités que la

⁵² Denomy, *ibid.*, pp. 189-213.

⁵³ Denomy, *ibid.*, pp. 65-99, *Vie de sainte Agnès*.

Geste offrait à un auteur attiré par une matière riche en composantes dramatiques.

L'auteur du drame occitan partage avec les poètes français le goût pour les échanges vifs, les changements rapides de scène et la multiplication des personnages actifs, créés à partir de vagues indications dans la *Geste*. Certaines ressemblances avec la version picarde sont indéniables. Par ailleurs, les contraintes de la mise en scène, l'absence d'un chœur ou d'un lecteur pour commenter l'action l'obligent à illustrer tous les aspects du mystère par les seuls moyens de la dramatisation : la parole, l'action et, dans le cas de notre texte, la musique.

Avant d'entrer dans une analyse détaillée de cette dramatisation, retraçons les faits saillants et la disposition de l'œuvre. L'auteur a transposé le récit de la *Geste* en un arrangement dramatique à quatre volets. La partie initiale perdue, qui comptait pour un quart environ de l'œuvre, a dû présenter les personnages principaux : le *praefectus urbis*, Simproni, son fils Apodeixès⁵⁴, la jeune Romaine Agnès. Elle a dû contenir la première demande en mariage, le premier refus de l'héroïne, la maladie d'Apodeixès, probablement avec une scène réunissant les médecins autour du lit du jeune homme, comme dans les récits français. Au début de la partie conservée (vv. 1-360), nous sommes déjà dans le deuxième volet du drame, le procès qui met en scène Agnès et sa famille face à Simproni et sa cour, dans une suite de dialogues mouvementés entre l'amoureux Apodeixès, son père, le messager Rabat, Agnès, les différents membres de sa famille et la cour romaine. Le déroulement de l'action est clairement structuré par les apparitions du messager Rabat, qui introduit successivement les acteurs du drame et qui met à effet la condamnation d'Agnès au lupanar.

L'apparition des *luxorios*, *ribaut* et *marpaut* accompagnée des plaintes de la mère et de la sœur d'Agnès, ouvre le troisième volet du drame (vv. 361-834). La scène se déroule au lupanar où Agnès, secondée par le Christ qui intervient à travers les apparitions successives des archanges Michel, Gabriel et Raphaël, réussit à convertir les filles du lupanar, ainsi que les compagnons d'Apodeixès et une partie de la suite de Simproni. Elle convertit aussi Apodeixès lui-même avec sa famille, après l'avoir ressuscité de la mort survenue au moment où le jeune

⁵⁴ Le nom d'Apodeixès repose sur la mauvaise interprétation du terme *apodixin* dans la version latine de la légende par le Pseudo-Ambroise, *Gesta Sanctae Agnetis*, chap. 10 : 'Crudelissima omnium feminarum, in filium meum voluisti *apodixin* tuae artis magicae demonstrare!'

homme avait voulu abuser d'Agnès. Dans cette troisième partie du drame, la structuration de l'action est assurée par les apparitions successives des archanges, qui marquent la protection miraculeuse d'Agnès et accompagnent les scènes de conversion, jusqu'à la péripétie finale, la résurrection d'Apodeixès et la conversion de la famille sénatoriale.

Les protestations des Romains païens contre un sénateur chrétien se placent au début du quatrième volet du drame: la scène du martyr (vv. 835-1114). Aspasius, nommé préfet après l'abdication de Simproni, fait dresser le bûcher malgré les plaintes d'une partie de la foule et les lamentations d'Agnès. Une nouvelle intervention du Christ, toujours sous forme d'une apparition de Raphaël et d'autres anges, fait emporter au ciel l'âme d'Agnès, avant que les flammes du bûcher ne puissent l'atteindre. Cette dernière partie du drame, beaucoup plus courte que les autres, consiste en un échange entre le nouveau sénateur, certains Romains, les bourreaux et Agnès. Elle est à nouveau scindée par l'apparition de messagers terrestres et célestes, qui interviennent au moment du verdict contre Agnès, de la conversion des bourreaux et d'une partie des Romains, et qui terminent le drame.

Il ressort de ce résumé que l'auteur a cherché et obtenu une structuration thématique nette, accentuée par le rôle des messagers. Les deux tableaux qui suivent font la distinction entre les parties calquées sur la *Geste* et celles qui représentent des inventions; ils permettront d'apprécier dans les détails le travail de dramatisation de la légende accompli par l'auteur.

TABLEAU I: *LE JEU DE SAINTE AGNÈS ET SA SOURCE*

| GESTA SANCTAE AGNETIS ⁵⁵ | JEU DE SAINTE AGNÈS ⁵⁶ |
|--|--|
| 4. Audiens haec insanus juvenis, amore carpitur caeco... Inter haec lecto prosternitur... Fiunt nota patri... | <i>Modo dicit filius patri suo quod ipse eset sanatus si aberet amorem virginis:</i> |
| | AP. Sener, es ieu mi levarai pueh que s'amor aver porai (vv. 1-2) |

⁵⁵ AASS., Jan. II, pp. 715-717, *De sancta Agnete*.

⁵⁶ Cf. note 7. Les extraits des didascalies latines et des passages en vers occitans du drame qui suivent représentent des adaptations de la *Geste*. Les ajouts figurent au deuxième tableau. Les abréviations indiquent les personnages suivants: AP = Apodeixès; S = Simproni; R = Rabat; A = Agnès; RO = Romain (plusieurs personnages, numérotés par l'auteur); PA = père d'Agnès; SOL = soldat (plusieurs personnages numérotés par l'auteur); CH = Christ; RAF = Raphaël; AS = Aspasius.

*... clamat Rabat nuncium meretricum
ter...:*

et eadem paterna voce, quae
fuerant jam dicta a filio, ad
petitionem Virginis revolvuntur.

Abnegat Agnes ...

et se nullo pacto asserit prioris
sponsi foedera violare.

Cumque pater diceret, in fascibus
constitutum se praefecturam agere,
et idcirco sibi, quamvis illustris-
simum, minime debere praeferre;

S: Rabat, anas mi de cors dir
as Aines que dejha venir
ades aiza am nos parllar,
e non si timia conseilhar
de zo que mos fillz li requer;
sapha ben ques a far lo il er.

R: N'Aines, mos seners m'a trames
qu'am lui ades parllar anes
e que sias ben consellada
de zo qu'el vos a tant pregada,
e venes en ades am mi
q'ieu vos mostrarai lo cami.
(vv. 3-8, 9-14)

*Modo respondit Aines Rabato iracendo
et dicit ei quod bene ibit, sed
nunquam audiet rogatum ejus:*

A: Amics cars, davant lui irai,
mais jha sun prec non ausirai
qar le sieus pres non es lials,
anz es a Dieu pudenz e fals.
(vv. 15-18)

A: Es ieu ai ti dih outra vez
que lonc temps a q'ai marit pres;
e si ieu per marit prenia
ton fill, so que far non poiria,
sapchas ben ques eu n'auria dos,
e pueh tenrias mi ben per pros?
que del redier seria putans
e del premier mollers leals.
Mais sapias ben que ieu non farai
cest putage nil cosintraï,
anz portarai a mo senor
tostems mais de mon cor honor,
si com bona moller deu far
qe deu fort son marit onrar.
(vv. 57-70)

A: En cenaire, no es de pros
ni de nul home poderos
que vulla contra dreh anar,
quar ell o deuria esquivar,
que d'ome poderos seria
que tengesa la drechia via,
e si neguns autres fasia

[quidam ex parasitis ejus, qui diceret] hanc christianam esse ab infantia, et magicis artibus ita occupatam ...

5. ... [Praefectus] missa apparitione cum ingenti strepitu suis eam tribunalibus praecipit sisti.

Et primo quidem blandis eam sermonibus secretius provocat, deinde terroribus pulsat.

so que contra dreih seria,
el lo deuria fort justisiar
e si premieramenz gardar;
qar le seners si deu gardar
premieramenz de mal a far,
es enapres li autre tut:
so es le dreh, si Dieus m'ajut.
E qar tu tenes la bailia
dels Romans ni la cenaria,
deurias formenz esquivar
si nullz contra dreh volia anar;
(vv. 31-48)

- S: Ieu conosc ben que li crestian
t'an tota girada a lur man;
car ill sun tut malvais crestian,
t'an tota girada a lur man.
(vv. 71-74)

(Rabat appelle les parents et les
Romains au tribunal.)

- S: Ara vai t'en de gran cors dir
Als Romans que dejhan venir,
q'ieu ai manz cavalliers trobat
que mantenon crestiandat.
(vv. 89-92)

*Modo dicit Sampronio qidam Romanus
sic:*

- RO: Pero s'il volian blandir
lo nostre diau es ubesir,
no volgesem gran forza far,
mais que los laissem anar.
(vv. 117-120)

*Rabat tendit cito et currendo
per campum versus patrem beate
Agnetis et dicit:*

- R: Senors, mo sener m'a trames
q'am lui ades parllar anes,
e nous dejhas gaire tarsar,
q'el vol en brieu am vos parlar.
(vv. 77-80)

*Modo respondit sibi pater beate
Acnetis et dicit ei sic ut revertatur
ad Simpronium:*

PA: En Rabat, ar von retornas
as En Sinproni e vos digas
que nos irem am lui parllar
ades sens gran bestenza far.
(vv. 81-84)

*Modo revertitur Rabat ad Simpronium
et dicit ei sic:*

R: Sener, vostre mandat faih ai,
de qe ai agut mot gran esglai;
mais dison que venran parllar
am vos sens gran bestenza far.
(vv. 85-88)

*Modo venit pater beate Acnetis
cum tota societate sua et dicit
ei cenatori sic:*

... parentes ejus alloquitur. Et
quia erant nobiles, et vim eis
inferre non poterat, titulum
eis Christianitatis opposuit.

PA: En cenaire, nos em vengut
qar mandest que vengessem tut,
e digas en brieu qe voleis,
q'atras volriam tornar ades.
(vv. 123-126)

*Modo dicit eis Simpronius quod
ipse fecit eos venire ut dicerent
veritatem:*

S: Per zo vos ai faz toz venir
que dejhas ades vertat dir,
si aves cesta tosa enseniada
qu'a lei crestiana amparada;
diz qel dieus q'aman li crestia
sus en son regne la metra.
E saphas, segon mon parvent,
vos est tut crestian mescrescent
es aves nostra lei laisada
e la crestiana amparada,
qe cist tosa q'aves nuirida
de vos apres aquesta vida,
qar li enfanz de lur parenz
aprenon toz lur nuirimenz.
Don saphas qe tut per mon grat
en u gran fuc seres cremat.
(vv. 127-142)

Et quia erat nobilis...

*Qidam Romanus dicit prefecto quod
non potest incusare eos de jure:*

RO: En cenaire, segun qem par,

[Senator] ... iterum iterumque repetens, coepit replicare de juvenis amore sermonem.

Unde te ad venerandam Deam Vestam properare necesse est, ut si tibi perseverantia virginitatis placet, ejus die noctuque sacrificiis venerandis insistas.

7. ... cum virginibus Deae Vestae sacrificia ...
6. Ad haec beata Agnes dixit: "Si filium tuum, quamvis iniquo amore vexatum, tamen viventem hominem, recusavi, hominem utique, qui est rationis capax, qui et audire, et videre, et palpare, et ambulare potest, et fulgore lucis hujus cum bonis perfrui; si ergo hunc, causa amoris Christi, nulla possum ratione respicere, quomodo possum idola muta et surda et sine sensu et sine anima colere, et ad injuriam summi Dei cervices meas vanis lapidibus inclinare?"

nols podes per dreh encolpar,
 qe vos podes so vist aver
 qe mot lur es gran desplaser
 qar Aines asora aquel dieu
 qe leveron en croz Jusieu.
 Digas lur qe puscan anar
 ves lurs albercs e retornar
 qes ill tenon la nostra lei,
 si com devon, fe que vos dei.
 (vv. 193-202)

*Modo recedunt omnes isti, prae-
 ter Ainem, et praefectus roguat ipsam
 adhuc:*

- S: Aines, ancar ti vuell pregar
 que dejhas mon car fill amar,
 e vullas nostre diau onrar
 que ti dejha s'amor donar;
 qar aquel diau pregar devem
 que nos a dat tot qant avem,
 ni poiriam viure ni estar
 si el non nos volia aidar.
 E prec ti que zo dejhas far
 anz que ti faza tormentar.
 (vv. 209-218)
- S: Ieu vuell que vengas ubesir
 nostra diuessa e servir
 e que sias en la compaina
 de sas verges, que es granz e magna,
 e dejhas la aici pregar
 com veiras a las autras far
 (vv. 233-238)
- A: Com senbla q'ieu dejha pregar
 una peira ni asorar,
 q'ieu non ai volgut obesir
 als pres le ton fill ni blandir
 per l'amor de Crist mon seinor,
 aquel cui ieu cre es asor?
 Menz sembla qe deja pregar
 tas ydolas ni asorar
 q'ellas non podon moz sonar
 con lo q'i las deu asorar.
 (vv. 239-248)

Audiens haec Symphronius Praefectus dixit: "Cupio consultum esse infantiae tuae, et adhuc te Deos blasphemantem idcirco differo, quia annos tuos infra sensum adspicio. Noli ergo temetipsam ita despicere, ut motus Deorum incurras".

Beata Agnes dixit: "Noli infantiam corporalem ita in me despicere, ut putes me te velle habere propitium. Fides enim non in annis, sed in sensibus, geritur: et Deus omnipotens mentes magis comprobatur, quam aetates. Deos autem tuos, quorum me motus incurrere non vis, ipsos irasci permittite: ipsi loquantur, ipsi hoc mihi praecipiant, ipsi jubeant se coli, ipsi jubeant se adorari. Verum quoniam ad hoc video te tendere, quod impetrare non poteris ...

7. Symphronius Praefectus dixit: "Unum tibi e duobus elige, aut cum virginibus Deae Vestae sacrificas, aut cum meretricibus scortaberis in contubernio lupanari" [...]

S: Saphas, grans meravillas ai com podes tenir tan gran plai.
Tu iest enfas am pauc d'esgar,
com podes enaici parllar?
Qe tu non iest mais de treze anz:
jugar deurias am sos enfanz.
Mais non vullas gens mespresar
cel diau qe ti poiria damnar.
(vv. 249-256)

A: Non vuellas tant fort despisar
ma joventut ni mespresar,
qe l'anz non porta pas la fe;
aizo deurias tu saber be,
qe li enfant fan miltz lo plaser
de lur senor, so deus saber,
alcuna vez, qe li major
e li portan mot mais d'onor.
Que tu as mais de seisant'anz
es a enfanz petiz e granz
es ieu cre mieltz cel qe t'a dat
lo ben qe ti ten fort onrat
que tu non fas, ques as mais d'anz
q'ieu non ai e de conoisans'
e tu mi mandas asorar
idola que non pot parllar.
Digas li que mi vuella dir
ques ieu la dejha ubesir;
qe si li poz far moz sonar,
tostems mais la volrai pregar.
Mas ieu vei que tu cujhas far
so que non poiras acabar,
ques ieu aqel diable asor,
ni tos filz ajha la mi'amor.
(vv. 257-280)

S: Una d'aquestas dos faras,
mais a ta gisa i penras
que vengas nostre diau onrar
e en aicel bordel intrar.
E seran ti luen li crestian
qe t'an girada a lur man.
Pueh seras putans dels ribauz
e de toz los autres marpauz;
q'aici promet a nostre dieu
ques a far t'o er, mal grat tieu.
Es eleh qal mais ti valra,
qe l'una far ti convenra.
(vv. 281-292)

"Si scires quis est Deus meus, non ista ex tuo ore proferres. Unde ego, quia novi virtutem Domini mei Jesu Cristi, secura contemno minas tuas, credens quod neque sacrificem idolis tuis, neque polluar sordibus alienis. Mecum enim habeo custodem corporis mei Angelum Domini. Nam unigenitus Dei filius, quem ignoras, murus est mihi impenetrabilis, et custos mihi est numquam dormiens, et defensor mihi est numquam deficiens. Dii autem tui, aut aerei sunt, ex quibus cucumae melius fiunt ad usus hominum; aut lapidei, ex quibus plateae ad evadendum lutum melius sternuntur. Divinitas ergo non in lapidibus vanis habitat, sed in caelis; non in aere, aut aliquo metallo, sed in regno consistit superno. Tu autem et si miles tui, nisi ab istorum cultu recesseritis, similis vos poena concludet. Sicut enim illi igne conflatii sunt ut funderentur, sic colentes eos perpetuo incendio conflabuntur: non ut fundantur, sed ut confundantur in aeternum, et pereant".

8. Ad haec insanus Judex jussit eam expoliari, et nudam ad lupanar duci sub voce praeconis dicentis...

7. Et longe erunt a te Christiani, qui

A: Si sabias qí le miaus Diaus es, non o dirias, so es ma fes. Mais qar ieu ai ben conogut de Jhesu Crist sa gran vertut, seguramenz puesc mespresar los gabs qe tu mi voles far, mais una ren podes saber qe jha per tot lo tieu poder no mi poiras far asorar sa tiua ydola ni pregar, ni jha per lo tieu mandament non farai negun falliment, ni ja los tieus gabs temerai, qe ades l'angel de Diau aurai qe venra lo mieu cors gardar qe non s'i pusca orezar, qe tan solamenz uns Deus es; mais tu creses que res non es. Aqel mun cors mi gardara es als obs el m'ajudara; qe ze tiaus dieus es de metal e de peira o de coral. Mais sapchas que li Trinitatz ni li sancta divinitatz e negu metalle es pausada, anz es el cel, qe n'es lausada per los angels qe am lui son e per los sanz qe amunt son. E cresas, quant morta serai, ensems amb elz lo lausarai; mais tu e tut li tieu semblant el fuc d'enfern intres cremant, si non vos laisas de pregar aqel diable e d'asorar; qe qant le fucs pren escalfar, lo coure comenz'a legar, enaici seras tu legaz el poz d'enfern es escalfaz e seras tostems mais perduz, qar auras sos diables cresuz. (vv. 293-332)

- S: Pren l'a liar e sos vestirs a despullar, e mena la mi al bordell (vv. 335-337)

- S: e fai lo li soz so mantell,

te ita magicis artibus imbuerunt, ut
hanc calamitatem intrepido animo te
perferre posse confidas [...]

8. Ita namque ad mensuram corpusculi
ejus aptum erat indumentum...

9. Interea lupanar locus orationis
efficitur: in quo omnis, qui fuisset
ingressus, adoraret et veneretur...

8. Cumque se in orationem Domino pro-
travisset, apparuit ante oculos ejus
stola candidissima. Et apprehendens
eam induit se, et dixit: "Gratias
tibi ago, Domine Jesu Christe, qui
me in numero ancillarum tuarum compu-
tans, vestem hanc mihi largiri
praecepisti" [...]

9. Cumque haec agerentur, Praefecti
filius, qui auctor erat hujus sceleris,
venit ad locum cum sodalibus suis ju-
venculis, quasi insultaturus puellae,
cum quibus libidinis suae se posse
credebat ludibrium exercere.

Et ingressos ante se furentes pueros
et turpiter saevientes, videns cum
omni veneratione et ingenti admiratione
egressos ...

8. ... angelum Domini illic praeparatum
invenit, ut circumdaret eam immenso

e veirem com li ajudara
(vv. 335-339)

*Modo dat angelus Aineti indumentum
capillorum et ponit ei in capite...*
(p. 18)

[angeli] verrunt postribulum et ornant
ipsum et cum aqua benedicta mundant
ipsum.

... et angeli aptant ipsum, ut supra
dictum est, et ipsi cum ASPERGES
ME, et tum Aines intrat domum
illam ligata.
(p. 18)

... Aines induit indumentum quod misit
ei dominus, et postea facit planctum
in sonu SI QIS CORDIS ET OCULI:

A: Sener, mil gracias ti rent
qar non mi voles desmenbrar,
qe nuda era infr'esta gent,
ar sui vestida d'un drap car
(vv. 475-478)

*Hoc dicto surgit filius prefecti,
sic dicendo militibus suis:*

AP: Qavalliers, al bordel anem es ausirem,
tot cant il ribaut fan amb Aines escoutem,
pueh enantem la tut es en faz es en diz,
es er li maih d'onor qe s'ieu fos sos mariz.
(vv. 483-486)

*Modo intrant scortum, et quando
sunt intus inspectant hinc et illinc
et vident angelum ihacentem juxta
eam, et cum vident angelum innuit
unus alteri et demostrant angelum
cum digitis, qui facit magnam
lucem, et timent et veniunt ad eam
flexis genibus...*

(pp. 22-23)
(et répétition de la même scène
avec d'autres soldats)

SOL I: qar am la verge Aines non avem res trobat
mais sol l'angel de Dieu que fai majhor clardat

lumine, ita ut nullus posset eam prae splendore nec contingere nec videre.

... et quanto quis curiosior oculis esse voluisset, tanto sibi visus acies obtundebatur.

9. Et irridens eos, locum, in quo virgo orabat, audacter ingressus est.

... et praefocatus a diabolo, expiravit.

Videntes autem socii ejus, quod moras intus innecaret, putabant obscenis eum operibus occupari. Et ingressus est unus de juvenibus, qui ei familiarior erat, quasi ut congratularetur insultationi ejus: et mortuum eum inveniens, exclamavit voce magna dicens: "Piissimi Romani succurrite; magicis artibus ista meretrix praefecti filium interfecit".

10. [populus] Alii dicebant magam, alii innocentem, alii sacrilegam conclamabant...

que non fai le solelz quant es en son regnat.
(vv. 505-507)

SOL: quel sieus dieus li a trames un angel que resplant plus fort qe le solelz qant es en son regnant,
(vv. 530-531)

CH: dona li de cest glasi, qes ieu t'en don poder, e garda qe nulz homs non pusca am lui jhaser.
(vv. 396-397)

SOL: e ten inz en son poin un glasi mal e fer am que la defent fort si com il li requer.
(vv. 532-533)

AP: Baron, yeu o anirai veser, mais una ren podes saber, que si aisso non es vertaz ques ieu en serai fort iraz, si que qant tost retornarai toz per las golas vos pendrai. Mais sapias qu'ieu irai veser si l'angels l'en poira valer.
(vv. 534-541)

et diabolus accipit ipsum ad gulam et stinxit eum et cadit in solum, et omnes diaboli veniunt et portant animam in infernum sibilando.
(p. 26)

SOL V: Cavalier, sapchas qu'ieu irai veser de mon senor que fai, qu'el c'es ueimais trop demoraz. Ieu cre q'el la si sia colcaz amb Aines, pueh que tant estai. Saphas que veser o anarai.
(vv. 560-565)

SOL VI: Ar anas tost, si Dieus vos gar, e venes vos o aisa comtar.
...
Raida, raida, seniors, cores, que mon senor a mort Aines!
(vv. 566-569)

RO: Baron, com estaz tan maritz ni per que aves faih tan grans critz? Diguas nos per qe aves cridat, que n'em tut agut eisordat.
(vv. 582-585)

SOL I: Seiner, nos devem ben plorar
e marir nos es esqintar,
qu'aicil femna a mort mon seinor
que nos tenia toz as onor.
Sol quar li demandet s'amor
l'a mort, don avem gran paor
que non prenam grieu jhorn dema,
pueh que sos paires o sabra.
(vv. 586-593)

RO I: A! de sa puta fachuriera,
qe mala gota al cor la fiera!
Es a nos mort nostre seinor,
lo fill de l'onrat cenador.
Ieu consel que sia tiraçada,
e pueh am fuec gresec cremada.
(vv. 594-599)

RO II: Sapchas qu'il sap nigraumacia
e l'art que parla de bausia,
es ambe la art santa a obrat,
per qe li a so coll pesat.
Mais ieu dirai ques en fasam:
haut per sa lenga la pendam,
es aqui sia fort tormentada
tro quel lenga si'arancada.
(vv. 600-607)

RO III: Il es vaudesa, so mi par,
per que non nos vol mot sonar.
Mais ieu dirai com o farem:
emfra colobras la metrem
es aura i poinenz grifons
e graichanz es esorpions
que la roiran de mal talent:
ieu li don aqest jujhament.
(vv. 608-615)

RO IV: Baron, sapchas qu'ill a obrat
am lo diable que li a ajudat:
d'autramenz non o pogra far,
ni o ausera sol asagar.
Mais ieu vos dirai que farem:
lo cenador aguardarem
que venra sai quant o sabra,
e farem so ques ell dira.
(vv. 616-623)

RO V: Certas, bon es que l'aguardem
e so qu'el dira nos farem.

Mas il pot ben segur'estar
qu'on brieu la farem tormentar.
(vv. 624-627)

S: Cavalier, vos aves ausit
lo bruh ques an faih ni lo crit
uei lo jhorn lai en la ciptat:
ieu cre qu'il si sian batalat.
Anem la e veirem ques es;
ben leu n'i a de mortz e de pres,
qu'ill an fah uei tan gran cridor,
mesclamenz, so mi par, am plor.
(vv. 628-635)

SOL VI: Seiner, ben avem escoutat,
qar auran uei tan fort cridat
qu'ill gabavan, seguon quem par.
Non sai cui deu justisiar;
per qu'ieu dic qu'o anem veser
e sapiam qu'es agut per ver.
(vv. 636-641)

10. Praefectus autem audiens filium suum
interisse, cum ingenti tumultu et luctu
venit ad theatrum.

Et ingressus locum in quo corpus
filii ejus jacebat exanime ...

[Senator] "Crudelissima omnium feminarum,
in filium meum voluisti apodixin tuae artis
magicae demonstrare?"

"Ille, cujus voluntatem volebat per-
ficere, ipse in eum potestatem
accepit. Quare autem omnes qui
ad me ingressi sunt, sani sunt?
Quia universi dederunt honorem
Deo, qui mihi misit Angelum su-
um, qui et induit me hoc indu-
mento misericordiae, et custo-
divit corpus meum, quod ab ip-
sis cunabilis Christo consecra-
tum est et oblatum. Videntes ergo
splendorem Angelicum, adorabant
omnes, et abscedebant illaesi.
Hic autem impudens statim ut

S: Ara, via, sapchas per trasah
qu'ieu volrai saber ques an fah.
(vv. 642-643)

SOL: Cavallier, anas sus! Ve vos lo cenador
que ven aisa veser qui a fah uei la cridor
(vv. 644-645)

S: Ai, puta! Per qu'as mon fill mort
a gran falsea es a gran torti,
qu'el non t'avia re forfah?
Per que nos as auniz tan lag?
(vv. 701-704)

A: Sapchas qu'ieu non ai ton fill mort,
anz acel qu'el cresia tan fort,
so es lo diables qu'el cresia,
qu'a pres l'arma si co la sia,
quar el cujhava aver m'amor
mal grat del mieu onrat seinor,
que m'a trames son angel clar
que dejha lo mieu cors guardar;
que si el si fos a Dieu tornaz,
el fora de mort escapaz,
si com feron siei cavalier
que sa intreron messagier,
que volgron a'st angel portar
honor el volgron asorar.

ingressus est, saevire coepit
et fremere; cumque manum suam
ad me contingendam aptaret, dedit
eum Angelus Domini in reprobam,
quam conspicias, mortem”.

[Senator] “In hoc apparebit, quia non
magicis artibus ista gessisti, si deprecata
fueris ipsum Angelum ut restituat
mihi filium meum sanum”.

[Agnès] “Licet fides vestra hoc impetrare
non mereatur a Domino, tamen quia
tempus est, ut virtus Domini mei Jesu
Christi manifestetur, egredimini omnes
foras, ut solitam ei orationem offeram” [...]

Orante autem illa, apparuit Angelus
Domini, qui elevavit eam flentem, et
confortans animum ejus, juvenem sus-
citavit.

E tut cil que sa son intrat
ques eran malaut de pecat
s'en son san e viu retornat,
quar an a Dieu honor portat.
E car tos filz non volc honrar
l'angel nil volc honor portar,
anz mi volc penre e deisonrar,
mal grat d'est angel e forzar,
per qu'el l'a mort, don rasons es
quar d'enaici l'en es enpres.
(vv. 705-728)

S: Aines, tu dises ques a mort
aquei angels mon fil sens tort
quar non li volc onor portar,
anz volc lo tieu dieu blastemar.
E pueh qu'el a tant de poder
que puesca noser e valer,
pregua li qu'el den recitar
mon fill c'a mort per tu guardar,
e sil pot recitar de mort,
nos penrem, tut quant em, conort,
si quel tieu dieu volrem onrar
e tos temps mais creire es amar
si com bon dieu e bon seinor,
si nos volia far tant d'onor.
(vv. 729-742)

A: En cenaire, ieu conose be
que vos non aves ferma fe
que, per ren qu'ieu poguessa far,
tos filz pogues resucitar.
Mais per tal que tota aqist genz
fos en Jhesu Christ conoisenz,
que s'il vesian resucitar,
ben leu volrian Dieu asorar,
moves vos, tut quant est, d'aqui,
e llunas vos fort tut de mi,
e preguarai al mieu seinor
ques el per sa sancta douzor
lo don de mort resucitar
es a toz eixemple donar,
que tut ades vos batejhes
e las vostras armas salves
(vv. 743-758)

... ponit se justa lectum in oratione
flexis genibus ...
(p. 34)

Qui egressus foras, coepit voce publica
clamare et dicere: "Unus est Deus
in coelo, et in terra, et in mari,
qui est Deus Christianorum" [...]

11. Atque omnes una voce clamabant:
"Tolle magam, tolle maleficam, quae et
mentes immutat, et animos alienat" [...]

Ipsae autem tristes abcessit, quod
eam non potuit post suscitationem
filii sui liberare.

RAF: Aines, vai sus, qu'entenduz es
le te us precz davant Dieu e pres,
e fai aquest homen parlar,
que Dieus l'a volgut recitar.
(vv. 773-776)

A: Apodixes, vai sus, per lo poder de Dieu,
non jhagas plus aqui, qu'aici t'o comant ieu,
e vai grasir a Dieu que t'a fat gran onor,
que t'a trah dinz d'enfern hon sufrias gran dolor.
(vv. 777-780)

*Modo surgit Apodixes respiciendo
celum et terram, et porrigit manus
versus Deum et proicit se in terram
in cruce, et postea surgit et facit
plantum in sonu VEIN, AURA DOUZA
QUE VENS D'OUTRA LA MAR:*

AP: Sol us Dieus es que pot ben e mal far,
cel qu'a fah cel e terra el fuec el mar,
le Dieus que volun li crestian asorar,
que m'a volgut del poz d'enfern gitar
on sufria gran dolor.
(vv. 781-785)

RO: A! de sa malvaia putan,
com los a giraz a sa man!
Sapchas qu'il est demoniada,
per qu'a aquesta gent torbada,
e sapchas ques on mais viuria,
per cert, mah d'anta nos faria.
Per que nos vos volem pregar,
dan cenador, e rasonar
que la fasas ades cremar
ans que plus de mal puesca far;
que si il gaire sa vivia,
sapchas que toz nos confundria;
com ques illi vos a fah dir
quel sieu dieu voles ubesir,
ben sembla que tost giraria
nos autres, e far o poiria,
pueh que vos a aici torbat.
Faiz doncx so queus avem pregar.
(vv. 851-868)

S: Baron, sapchas ben ques en cor avia
que non tengues plus vostri cenaria.
Demantenent aici laus desampar,
ques yeu non vuell encontra Christ anar.
(vv. 942-945)

... vicarium ad seditionem populi
judicem dereliquit.

Tunc vicarius, Aspasius nomine, jussit
in conspectu omnium ignem copiosum
accendi, et in medium eam praecepit
jactari flammaram.

Quod cum fuisset impletum, statim
in duas partes divisae sunt flammæ
et hinc atque illinc sedetiosos
populos exurebant, ipsam autem beatam
Agnen penitus in nullo continebat
incendium.

S: E quar n'Aspains es savis homs e pros
e tain li ben que sia poderos
aici li autreh el don la cenaria
el desampar lo poder qu'ieu tenia,
e que trastut vos, Roman, autrejhes
es enaici com cenador l'onres.
(vv. 946-951)

RO: Nos pregam, seiner, que tenguas
nostre poder e quel rejhas,
que nul comte volem aver
de vos tant con aures poder;
que, si vos aiso non preniás,
formenç nos deisaresarias,
qu'aicil femna nos confundria
e la nostra lei falsaria;
que vos sabes ques ill a batejat
aquesta gent, don em fort tut irat;
e si ill gaire sa vivia,
tot lo pobol ill confundria.
Don pegram quel poder prennas
e qu'ades cremar la fasas.
(vv. 962-975)

AS: Seynnors, pueh que tant mi voles
per cenador e mi queres,
la vostra voluntat farai
els vostres dreç vos salvarai.
(vv. 976-979)

AS: Baron, ar la mi despallas
es as un pal fort l'estacas,
e que tut ades acampes
espinas am que la cremes.
E comant vos qu'ades sia fah,
qe iheu vuel que muera per trasah
(vv. 1024-1029)

*Modo tendunt omnes Romani aspinas
et circumdant eam spinis et spoliunt
eam et liguant eam ad palum, et postea
ponunt ignem in spinis.*
(p. 45)

*Et quatuor angeli veniunt et
defendunt eam ab igne et proiciunt
ignem super Romanos, et omnes
fugiunt versus cenatorem.*
(pp. 45-46)

Cette comparaison entre le *Jeu* et sa source révèle qu'une mince partie seulement du drame se sert de façon directe du texte latin, et là encore, on ne peut identifier que deux passages qui apparaissent comme de simples traductions⁵⁷. Partout ailleurs, des passages qui étaient déjà dialogués ont été librement adaptés; des discours indirects, transposés en style direct⁵⁸. Quelques didascalies dépendent plus nettement du texte latin⁵⁹, mais les inventions et ajouts de l'auteur occitan dépassent de beaucoup les emprunts et font véritablement vivre le drame.

TABLEAU II: *Les ajouts de l'auteur occitan*

- vv. 19-22: Agnès devant le sénateur
- vv. 49-56: discours d'Agnès au sénateur
- vv. 75-88: Rabat appelle le père d'Agnès
- vv. 93-98: Rabat appelle les nobles Romains
- vv. 99-112: discours de Simproni aux Romains
- vv. 121-122: réponse de Simproni aux Romains
- vv. 153-156: discours du frère aîné d'Agnès
- vv. 157-160: discours du frère cadet
- vv. 161-164: discours du premier parent
- vv. 165-168: discours du deuxième parent
- vv. 169-172: discours d'un autre parent
- vv. 173-176: discours d'un des frères d'Agnès
- vv. 177-184: réponse d'Agnès
- "scène interpolée" d'après Jeanroy entre vv. 122 et 123:
conseil de Simproni avec "suis ministris":
vv. 1-12: discours du troisième Romain
vv. 13-36: discours du quatrième Romain
vv. 37-58: discours des cinquième et sixième Romains
- vv. 185-192: discours d'un des neveux d'Agnès
- vv. 203-208: décision de Simproni à propos de la famille d'Agnès
- vv. 219-232: profession de foi d'Agnès
- vv. 333-335: Simproni appelle Rabat, le messager des prostituées
- vv. 341-344: réponse de Rabat
- vv. 345-350 (*alexandrins*): Simproni appelle le crieur public Saboret
- vv. 351-360: Saboret appelle les malfaiteurs
- 1^{er} intermède musical: *contrafactum* sur "Rei glorios, verai lums e clardat" (P.C. 242,64)

⁵⁷ Les passages directement traduits sont les suivants: éd. Jeanroy, vv. 239-256, 257-280, 293-332, 345-346, 355-356, 360.

⁵⁸ Parmi les adaptations plus libres en style indirect, on relève les vers 57-70 et 123-142; en style direct, les vers 71-74, 117-120, 209-218, 335-337, 396-397, 505-507 et 530-547.

⁵⁹ Il s'agit des didascalies citées dans le tableau no I.

- vv. 361-372: complainte de la mère d'Agnès
(même schéma métrique et musical que le précédent)
- vv. 373-382: complainte de la sœur d'Agnès
- 2° intermède musical: *contrafactum* sur "El bosc d'Ardena justal palaih Amfos, a la fenestra de la plus auta tor"
- vv. 383-392: complainte d'Agnès
- (indication d'une source manque; probablement construit comme la scène: Christ et archange Michel):
- vv. 393-397 (*alexandrins*): première intervention du Christ s'adressant à l'archange Michel
- 3° intermède musical: *contrafactum* non identifié, "in eodum sonu"
- vv. 398-402 (*alexandrins*): l'archange Michel s'adresse à Agnès
- vv. 403-407 (*alexandrins*): l'archange Michel s'adresse aux prostituées
- 4° intermède musical: les anges chantent "Asperges me"
- vv. 408-415 (*alexandrins*): discours de la prostituée Piria
- vv. 416-417 (*alexandrins*): réponse d'une autre prostituée, Elis
- vv. 418-421 (*alexandrins*): la prostituée Sansa s'adresse à Agnès
- vv. 422-424 (*alexandrins*): Agnès accorde le baptême aux prostituées
- vv. 425-426 (*alexandrins*): réponse de la prostituée Borgonda
- vv. 427-448 (*alexandrins*): Agnès leur apprend les articles de la foi
- vv. 449-450 (*alexandrins*): réponse de la prostituée Piria à Agnès
- vv. 451-456: Agnès baptise les prostituées
- 5° intermède musical: *contrafactum* sur "Bel Paire cars, non vos vereis am mi"
- vv. 457-468: chant des prostituées converties
- 6° intermède musical: *contrafactum* sur "Al pe de la montaina"
- vv. 469-471: deuxième intervention du Christ s'adressant à l'archange Gabriel
- vv. 472-474: l'archange Gabriel lui répond
- 7° intermède musical: *contrafactum* sur "Si quis cordis et oculi"
- vv. 475-482: Agnès remercie le Christ
- vv. 487-490 (*alexandrins*): réponse du premier soldat d'Apodeixès au fils du sénateur
- vv. 491-494 (*alexandrins*): réponse d'Apodeixès
- vv. 495-496 (*alexandrins*): réponse du deuxième soldat d'Apodeixès
- vv. 497-498 (*alexandrins*): les soldats s'adressent à Agnès
- vv. 499-500 (*alexandrins*): réponse d'Agnès
- v. 501 (*alexandrin*): réponse du deuxième soldat à Agnès
- vv. 502-503 (*alexandrins*): réponse d'Agnès à tous les soldats
- vv. 504-509 (*alexandrins*): discours du premier soldat à Apodeixès
- vv. 510-513: réponse d'Apodeixès
- vv. 514-515 (*alexandrins*): question d'Agnès à d'autres soldats
- vv. 516-519 (*alexandrins*): réponse d'un parmi eux à Agnès
- vv. 520-521 (*alexandrins*): réponse d'Agnès
- vv. 522-523 (*alexandrins*): réaction d'un deuxième soldat
- vv. 524-525 (*alexandrins*): question d'Apodeixès
- vv. 526-533 (*alexandrins*): rapport de tous les soldats à Apodeixès
- vv. 542-547: Apodeixès s'adresse à Agnès
- vv. 548-555: réponse d'Agnès
- vv. 556-559: Apodeixès insulte Agnès

- 8° intermède musical: l'indication d'une source manque
 – vv. 570-581: complainte des soldats pour Apodeixès
 vv. 648-651: Simproni aux soldats d'Apodeixès
 vv. 652-655: réponse du premier soldat d'Apodeixès
 vv. 656-659: réaction de Simproni
 vv. 660-663: réponse du deuxième soldat d'Apodeixès
 vv. 664-667: réaction de Simproni
 vv. 668-671: réponse du troisième soldat d'Apodeixès
 vv. 672-677: réaction de Simproni
 vv. 678-685: réaction d'un des nobles Romains
- 9° intermède musical: l'indication d'une source manque
 – vv. 686-692: complainte du sénateur
- 10° intermède musical: l'indication d'une source manque
 – vv. 693-696: complainte de la femme du sénateur
 – vv. 697-700: complainte de la sœur d'Apodeixès
- 11° intermède musical: *contrafactum* sur "Jha non ti quier que mi fasas perdo d'aquest pecat, seyner, quieu hanc feses"
 – vv. 759-764: prière d'Agnès
- (12° intermède musical: l'indication manque, mais probablement à la manière des interventions du Christ qui précèdent)
 – vv. 765-768 (*alexandrins*): troisième intervention du Christ s'adressant à l'archange Raphaël
- 13° intermède musical: *contrafactum* sur "Veni Creator Spiritus"
 – vv. 769-772: l'archange Raphaël en enfer
 – vv. 773-776: l'archange s'adresse à Agnès
- 14° intermède musical: *contrafactum* sur "Vein, aura douza que vens d'outra la mar" (P.C. 392,5a)
 – vv. 781-790: profession de foi d'Apodeixès
 vv. 791-796 (*alexandrins*): Apodeixès demande pardon à Agnès
 vv. 797-800 (*alexandrins*): réponse d'Agnès
 vv. 801-806 (*alexandrins*): conversion du sénateur
 vv. 807-816 (*alexandrins*): réponse d'Agnès
 vv. 817-822 (*alexandrins*): baptême par Agnès
- 15° intermède musical: *contrafactum* sur "Pois de chantar" (P.C. 183,10)
 – vv. 823-834: profession de foi de tous les convertis
 vv. 835-840 (*décasyllabes*): réaction des Romains
 vv. 841-850 (*décasyllabes*): réponse du sénateur
 vv. 869-892: profession de foi de Simproni
 vv. 893-906 (*mètre variable: octo- et décasyllabes*): réaction de son fils ressuscité
 vv. 907-911 (*mètre variable: octo- et décasyllabes*): réaction des Romains
 vv. 912-931 (*mètre variable: octo- et décasyllabes*): déclaration du Romain Bonfils
 vv. 932-941: réaction d'un autre Romain
 vv. 952-955 (*décasyllabes*): élection du nouveau sénateur, déclaration d'un Romain à Aspasius
 vv. 956-961 (*décasyllabes*): réponse d'Aspasius

- vv. 980-983 (*mètre variable : décasyllabes et alexandrins*): procès d'Agnès;
un des Romains salue le nouveau sénateur
- vv. 984-987 (*mètre variable : octo- et décasyllabes*): réponse d'Aspasius
- vv. 988-999 (*mètre variable : octo-, décasyllabes et alexandrins*): accusation
d'un autre Romain contre Agnès
- vv. 1000-1003: décision d'Aspasius
- vv. 1004-1007: annonce de la décision à Agnès par un des Romains
- vv. 1008-1009: réponse d'Agnès
- vv. 1010-1015 (*mètre variable : octo- et décasyllabes*): discours du nouveau
sénateur à Agnès
- vv. 1016-1023: réponse d'Agnès
- vv. 1030-1037: scène au bûcher: un des bourreaux aux autres
- vv. 1038-1043: réponse d'un autre bourreau
- vv. 1044-1047: discours de tous les bourreaux à Agnès
- vv. 1048-1051 (*mètre variable : octo- et décasyllabes*): réponse d'Agnès
- 16^e intermède musical: *contrafactum* sur "Bel Seiner Paire glorios, cui tot qant es
deu obesir"
– vv. 1052-1058: conversion des bourreaux
- 17^e intermède musical: *contrafactum* sur "Lasa, en can grieu pena"
– vv. 1059-1072: plainte d'Agnès
- 18^e intermède musical: *contrafactum* sur "Da pe de la montaina"
– vv. 1073-1076: quatrième intervention du Christ s'adressant à
l'archange Raphaël
- 19^e intermède musical: *contrafactum* sur "illius romancii sancto Stephano"
– vv. 1077-1084: l'archange s'adresse à Agnès
- scène finale: la mort par miracle
- vv. 1085-1092: discours d'un Romain à Aspasius
- vv. 1093-1100: réponse d'Aspasius
- vv. 1101-1106: discours d'un bourreau
- vv. 1107-1110: discours d'un autre bourreau
- vv. 1111-1114: constat final d'Aspasius
- 20^e intermède musical: antienne entonnée devant le corps d'Agnès "Veni, sponsa
Christi..."
- 21^e intermède musical: antienne entonnée par un ange qui emporte l'âme
d'Agnès au ciel "Hec est virgulo..."

On constate que l'auteur occitan a inventé les scènes suivantes:

- le 'conseil' de Simproni avec les Romains, vv. 93-122, et la scène
'interpolée', vv. 1-58;
- le débat entre Simproni et les membres de la famille d'Agnès, vv. 153-
360;
- la conversion et le baptême des prostituées, vv. 408-456; des soldats
d'Apodeixès, vv. 487-533; d'Apodeixès lui-même, vv. 542-800; de sa
famille, vv. 801-834;
- l'élection d'un nouveau sénateur, vv. 869-987;
- la conversion des bourreaux, vv. 1052-1110.

À tous les moments cruciaux du drame ainsi remodelé, l'auteur ajoute en outre des intermèdes musicaux.

a) Pour marquer les tournants dans le destin d'Agnès:

- sa condamnation au lupanar
 - nos I et II: complaintes de la mère, de la sœur et d'Agnès elle-même;
 - no VII: prière d'Agnès;
- la résurrection miraculeuse d'Apodeixès grâce à l'intervention d'Agnès
 - no VIII: complainte des compagnons;
 - no IX: complainte du père;
 - no X: complainte de la mère et de la sœur d'Apodeixès;
 - no XI: prière d'Agnès;
- la condamnation au bûcher
 - no XVII: complainte d'Agnès.

b) Pour introduire les apparitions divines:

- nos III et IV: le Christ et les anges, surtout l'archange Michel;
- no VI: le Christ et l'archange s'adressant aux diables;
- no XII: le Christ à l'archange Gabriel;
- no XIII: l'archange Gabriel s'adressant aux diables et à Agnès;
- no XVIII: le Christ s'adressant à l'archange Raphaël;
- no XIX: l'archange Raphaël s'adressant à Agnès;
- nos XX et XXI: les anges emportant l'âme d'Agnès.

c) Pour accentuer les conversions des païens:

- no V: les prostituées converties;
- no XIV: conversion d'Apodeixès;
- no XV: tous les convertis;
- no XVI: conversion des bourreaux.

Les tableaux qui précèdent montrent donc que l'adaptation dramatique ne s'arrête pas à la seule restructuration thématique. L'apport de l'auteur occitan va bien au-delà. Il met sciemment à profit les schémas métriques variables ainsi que des intermèdes musicaux qui s'inspirent de son contexte culturel et qui méritent une attention particulière, car ils représentent la contribution la plus originale à l'évolution du théâtre occitan avant 1500. La troisième partie de mon analyse sera donc consacrée aux caractéristiques métriques et musicales de l'œuvre, avec un *excursus* concernant les didascalies.

La forme métrique retient en premier lieu l'attention, car le choix d'un

système polymétrique est une particularité remarquable, même dans le contexte de la littérature occitane. La lyrique connaissait depuis longtemps les combinaisons les plus variées de mètres et de formes strophiques, mais les autres mystères occitans conservés sont caractérisés par des formules non strophiques et surtout par les vers de huit, parfois de dix et même de douze syllabes à mesure flottante⁶⁰. Sept documents religieux de la même époque, non dramatiques cependant, appliquent des schémas métriques variés, mais la variété y est beaucoup moins grande, moins systématisée⁶¹. Pour le Midi et pour le XIV^e siècle, le *Jeu de Sainte Agnès* est la seule œuvre dramatique à faire de la polymétrie une composante fondamentale de sa structure. Non seulement par le choix des schémas métriques, mais aussi par le type de mètres utilisé, ce mystère maintient ses rapports naturels avec la littérature religieuse. L'auteur utilise dans les dialogues et les insertions lyriques cinq schémas métriques différents, une variété que même les troubadours n'atteignent pas facilement dans le cadre plus maniable et restreint des strophes d'une pièce de poésie. Parmi les poètes lyriques, Guiraut de Bornelh au XII^e siècle, Cerveri de Girona au XIII^e et les contemporains de notre poète, Raimon de Cornet, Peire de Ladils et Joan de Castelnou, sont le plus attirés par ces jeux métriques. Une combinaison comme celle du *Jeu de Sainte Agnès*, qui lie des vers à 3, 6, 7, 8, 10 et 12 syllabes, n'y apparaît cependant pas, même si on relève quelques rares exemples pour la combinaison de vers à 6, 7, 8 et 10 syllabes chez les troubadours des XII^e et XIII^e siècles⁶² et des agencements de vers encore plus variés chez les poètes tardifs cités notamment

⁶⁰ I. Frank, *Répertoire*, t. II, pp. 74-79.

⁶¹ *Ibid.*, II, pp. 80-81.

⁶² *Ibid.*, I, pp. 52 et 55-56:

| numéro | titre ou auteur | combinaison de vers à pieds |
|---------|---|-----------------------------|
| 17 n. | Guilhem Ademar (P.C. 202,6) | dix et six |
| 360a n. | Raimon de Cornet | dix et six |
| 547 n. | Cerveri de Girona (P.C. 434a, 7) | dix et six |
| 648 n. | Cerveri de Girona (P.C. 434a, 22) | dix et six |
| 846a n. | Castellosa (P.C. 109, 2) | dix et six |
| 20 n. | Plainte de la Vierge (<i>Aujhàt...</i>) | dix et quatre |
| 82a n. | Marcabru (P.C. 293, 32) | dix et quatre |
| 465a n. | Joan de Gombaut | dix et quatre |
| 870 n. | Raimon de Cornet | dix et quatre |
| 311a n. | Raimon Vidal | sept et trois |
| 655a n. | Uc de Vallat | sept et trois |

dans les *Leys d'Amors*⁶³. L'alexandrin en combinaison avec d'autres mètres n'y est jamais utilisé. Il figure uniquement dans deux textes sans structure strophique fixe, le *Poème sur la vie du Christ* et la *Vie de Saint Honorat* par Raimon Feraut.

Le choix des octo- et décasyllabes correspond aux préférences de la littérature didactique en général⁶⁴; seules *Sainte Agnès* et la *Traduction du Psaume CVIII* se servent en plus de vers à 7 syllabes. En dehors des textes sans formules strophiques, cette forme métrique a été largement répandue dans la lyrique jusqu'à 1200 et au moment du déclin de la poésie troubadouresque, à partir de la fin du XIII^e siècle, chez Peire Cardenal, Cerveri de Girona, Guiraut Riquier, dans l'Ecole toulousaine et pour certaines prières anonymes du XIV^e siècle⁶⁵. Le choix de vers à six syllabes renvoie autant à la poésie courtoise qu'aux œuvres didactiques sans structure strophique. La *canço*, et à l'occasion la pastourelle, préfèrent ce mètre maniable, de même que les *ensenhamens*, les *Lettres*

⁶³ *Ibid.*, t. 1, sous les notes des numéros d'ordre suivants:

| numéro | titre ou auteur | combinaison de vers à pieds |
|----------|---|-----------------------------|
| 49a et b | <i>Leys d'Amors</i> | trois, quatre et cinq |
| 113a | Joan de Castelnou | trois, quatre et sept |
| 273 | <i>Leys d'Amors</i> | cinq et six |
| 276a | Joan Esteve (P.C. 266, 5) | quatre, cinq et huit |
| 293 | Guilhem Augier (P.C. 205, 4) | six, huit et dix |
| | Lanfranc Cigala (P.C. 282, 1a) | six, huit et dix |
| 338b | <i>Leys d'Amors</i> | deux, quatre, six et dix |
| 376a | Raimon de Cornet | quatre, six et dix |
| 400 | Guiraut Riquier (P.C. 248, 28 et 11) | cinq, sept et huit |
| | Troubadour de Villarnaut (P.C. 446, 2) | cinq, sept et huit |
| 506a | Peire de Ladils | un, quatre, six et dix |
| 592 | Raimon de Cornet | quatre, six et dix |
| 608a | Antoni Recaut | quatre, six et dix |
| 737 | Cerveri de Girona (P.C. 434a, 46) | trois, sept et dix |
| 817a | <i>Leys d'Amors</i> | deux, quatre et dix |
| 879 | Guilhem de Saint Grégoire (P.C. 233, 4) | deux, six et dix |
| | Cerveri de Girona (P.C. 434a, 20) | deux, six et dix |

⁶⁴ K. Togeby, 'Histoire de l'alexandrin français', *Etudes romanes dédiées à A. Blinkenberg* (Copenhague, 1963), pp. 240-266 (surtout p. 250); Frank, *Répertoire*, t. II, pp. 75-79; voir aussi V. Lowinsky, 'Zum geistlichen Kunstlied in der altprovenzalischen Litteratur', *Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur*, 20 (1898), 163-271, et H. Spanke, 'Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik', *Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur*, 51 (1928), 73-117.

⁶⁵ Frank, *Répertoire*, t. II, pp. 23-28.

diverses et certains traités comme les *Proverbis* et l'*Oració* de Cerveri, le *Doctrinal* et la *Glose* de Raimon de Cornet⁶⁶.

L'alexandrin est d'usage très restreint en poésie. Sur les plus de quatre cents troubadours connus, il est employé seulement par quatorze auteurs qui datent presque tous de la deuxième moitié du XIII^e siècle⁶⁷. L'alexandrin est toutefois, depuis la fin du XII^e siècle, le mètre préféré de l'épique occitane, de la *Canso d'Antiocha* et *Fierabras* à la *Croisade contre les Albigeois* et la *Guerre de Navarre*⁶⁸. À partir de la 2^e moitié du XIII^e et surtout au XIV^e siècle, il devient aussi le mètre préféré pour les prières et les vies de saints, presque au même degré que l'octosyllabe, certainement plus que le décasyllabe⁶⁹.

Ce choix des mètres préférés de la littérature didactique et religieuse des XIII^e et XIV^e siècles, dans un système polymétrique auquel peuvent se comparer seulement des textes religieux, quoique non dramatiques, de la même époque, constitue un premier élément important pour la description des éléments constitutifs du *Jeu de Sainte Agnès*. Avec sa polymétrie, l'auteur se place dans la tradition poétique religieuse des XIII^e et XIV^e siècles. Les mètres choisis révèlent certains liens avec la poésie troubadouresque, de préférence cependant avec des genres à tendance didactique ou nettement religieux. L'analyse des intermèdes musicaux permettra de préciser davantage l'apport de la lyrique. Pour le moment il importe de définir de façon plus précise le rôle de la polymétrie dans la structuration générale de l'œuvre.

La plus grande partie du mystère est écrite en octosyllabes, mais les répliques ne sont pas enchaînées par la rime, comme elles le seraient dans un texte dramatique du Nord à la même époque⁷⁰. L'attention de l'auteur ne va pas vers la rime. Jeanroy a parlé à juste titre d'une 'fatigante uniformité' des rimes⁷¹, qui utilisent les mêmes désinences, les mêmes mots, de préférence des verbes à l'infinitif, des substantifs finissant en *-ia*, *-ensa* et *-or* ou des déverbaux. L'apport de la polymétrie dans la structuration du drame ne repose pas sur le raffinement des

⁶⁶ *Ibid.*, t. II, pp. 79-80.

⁶⁷ *Ibid.*, t. II, p. 10.

⁶⁸ R. Lejeune, 'L'esprit de croisade dans l'épopée occitane', *Paix de Dieu et Guerre Sainte en Languedoc au XIII^e siècle*, Cahiers de Fanjeaux, 4 (Toulouse, 1969), pp. 143-173 (surtout pp. 144-152).

⁶⁹ Frank, *Répertoire*, t. II, pp. 74-79; Togeby, 'Histoire', pp. 253-259.

⁷⁰ A côté des travaux déjà cités de Lowinsky et Spanke, voir surtout W. Noomen, 'Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique', *Neophilologus*, 40 (1956), 179-193 et 249-258.

⁷¹ Ed. citée, p. xx.

combinaisons sonores, mais plutôt sur l'utilisation des divers schémas strophiques et non strophiques en fonction du contenu. La comparaison avec la source latine révèle deux faits: les passages empruntés plus ou moins littéralement à la *Geste* sont écrits en octosyllabes (sauf 21 vers)⁷²; ces passages contiennent le déroulement prévisible de l'action, mais non ses moments pathétiques, qui ont été ajoutés ou inventés par l'auteur occitan. Sont traitées de cette façon, dans le deuxième volet du drame, les premières discussions à la cour de Simproni qui suivent clairement la *Geste* (vv. 1-344); dans le troisième volet, les échanges entre Agnès, Apodeixès, les soldats et le sénateur (vv. 534-569, 582-643, 648-685, 701-758); dans le quatrième volet, les dialogues des Romains et ceux entre Aspasius et Agnès (vv. 1000-1010, 1016-1049, 1085-1114).

Les changements de mètre sont réservés aux péripéties et aux amplifications apportées par l'auteur occitan. Il s'agit d'abord des parties non chantées, écrites essentiellement en alexandrins et quelquefois, surtout dans le dernier volet du drame, en décasyllabes. La décision de condamner Agnès au lupanar (vv. 345-350), la conversion des prostituées (vv. 403-450), des chevaliers d'Apodeixès (vv. 487-533) et d'Apodeixès lui-même (vv. 791-822) sont composées en alexandrins. L'utilisation des décasyllabes est moins claire. Elle apparaît sporadiquement dans la dernière partie du drame, au moment de la passation des pouvoirs entre les deux sénateurs et la décision de brûler Agnès (vv. 835-850, 942-961).

Deux facteurs peuvent avoir joué en faveur de tels changements de mètre. L'auteur a voulu accentuer les moments cruciaux du drame, selon un procédé comparable à celui des drames français du XIII^e siècle, qui sont tous écrits en octosyllabes, entrecoupés de temps en temps par des passages en alexandrins qui soulignent 'un changement de scènes et de sentiments', comme dans le *Jeu de Saint Nicolas*, le *Courtois d'Arras*, le *Miracle de Théophile* et le *Jeu du Pèlerin*⁷³. Une influence venant de ces pièces plus anciennes que le *Jeu de Sainte Agnès* n'est pas à exclure. Les versions narratives de la vie d'Agnès écrites en alexandrins et en décasyllabes ont également pu contribuer au choix du mètre par l'auteur occitan. Même si l'on peut supposer qu'il s'agit ici de passages créés par lui, il n'est pas sans intérêt, je crois, de les comparer encore une fois avec les versions françaises de la vie d'Agnès en alexandrins et en décasyllabes.

⁷² Les passages que l'auteur occitan a tirés de la *Geste* sans qu'ils soient écrits en octosyllabes sont les suivants: vv. 483-486: alexandrins; vv. 644-645: alexandrins; vv. 777-780: alexandrins; vv. 942-951: décasyllabes; vv. 946-979: octo- et décasyllabes.

⁷³ Togeby, 'Histoire', pp. 254-255.

Par ses changements de mètre et le choix de l'alexandrin et du décasyllabe à des endroits bien définis, le drame occitan révèle des affinités possibles avec ces versions, car il attribue le même mètre et le même type de discours qu'elles à des personnages auxquels la *Geste* ne prêtait aucune attention particulière. On peut donc formuler l'hypothèse que l'auteur occitan a connu, à côté de la *Geste*, des récits vernaculaires qu'il utilise avec leurs mètres et à dessein. Il n'est pas possible de décider s'il s'agit de textes français ou occitans.

Une telle supposition pourrait aussi expliquer une particularité du texte que l'analyse métrique a laissé de côté jusqu'à présent : les parties à mesure flottante, qui se trouvent dans le dernier volet du drame.

Faut-il voir uniquement, dans le mélange d'octo- et de décasyllabes, des traces d'une versification négligée de la part de l'auteur ou d'un scribe distrait ? Bartsch et Jeanroy avaient évoqué le problème pour le résoudre de cette façon⁷⁴. L'apparition de la mesure flottante dans un nombre bien limité de vers — une soixantaine sur plus de mille — au moment des premiers débats entre les Romains, leurs sénateurs Simproni et Aspasius (vv. 893-931, 962-999), peut effectivement faire penser à une certaine négligence de l'auteur ou du scribe, ou encore à l'influence de sources vernaculaires.

Ceci ne me semble cependant pas le cas pour les moments décisifs avant la mort de l'héroïne. Ici, le changement de mètre accentue les éléments déterminants de l'histoire. Prenons en premier lieu l'appel à la justice païenne, formulé par les Romains devant Aspasius (vv. 980-983). Il s'agit d'un quatrain, qui lie des vers à rimes plates décasyllabiques et des alexandrins, tout en soulignant les termes importants de cet accord entre le peuple romain et son nouveau sénateur par les mots à la rime :

"N'Aspain seiner, que ben astruc nos sia
vostre poders e vostri cenaria,
e Dieus vos meta en quor que fizelmenz tenguas
la nostra sancta lei e fort la defendas".
(vv. 980-983)

[«Nous vous souhaitons, Seigneur Aspasius, bonne chance
pour votre tâche de sénateur.
Avec l'aide de Dieu, tenez fidèlement
notre sainte loi et défendez-la courageusement.»]

Il en est de même pour la demande des Romains qui exigent la mort d'Agnès (vv. 988-999). Un procédé comparable — le mélange d'octo- et

⁷⁴ Voir les éditions citées : Jeanroy, p. XX, et Bartsch, pp. X-XI.

de décasyllabes — reprend la même technique de mise en évidence au moment de la mort d'Agnès, de sa condamnation au bûcher (vv. 1010-15) et de ses dernières paroles:

“Baron, de bon cor vos perdon
e prec vos sias fisel e bon
ves Jhesu Christ, e, sil voles onrar
pueh neguns homs non vos poira mal far”.
(vv. 1048-51)

[“Seigneur, je vous pardonne de bon cœur
et vous prie d'être honnête et fidèle envers
Jésus Christ, et si vous voulez l'honorer,
personne ne peut vous nuire.”]

À mon avis, le choix des mètres dans cette dernière partie du drame n'est pas un effet du hasard, dû à la transmission manuscrite ou la négligence de l'auteur. Cette constatation rejoint d'ailleurs les conclusions de M. Noomen à propos des mètres du *Mystère du Vieil Testament*⁷⁵. Le décasyllabe occupe dans notre drame une place moins importante que l'octosyllabe, mais il marque également par son emploi discontinu certaines parties du texte. Une analyse détaillée de la *Passion occitane* et de ses parties à mesure flottante donnera d'ailleurs des résultats comparables.

Ce jeu de mise en évidence par la forme, et non seulement par les éléments thématiques et leur transposition en séquences dramatiques, s'exprime encore par deux autres particularités du *Jeu*: les passages narratifs et les intermèdes musicaux.

Les didascalies de notre drame se distinguent par leur nombre, leur langue et leur contenu, des seuls documents comparables pour l'époque et la littérature concernées, l'*Esposalizi* et la *Passion Didot*. Dans l'*Esposalizi*, les indications dramatiques se limitent au strict minimum du type: 'Dis Jozep a Maria', 'Respos Jozep a l'angel'. La *Passion Didot* utilise également la prose occitane, tout en amplifiant à l'occasion les simples annonces des personnages dans des passages narratifs qui contiennent bien plus que des renseignements en vue de la mise en scène, nécessairement omis à la représentation. Pour certains textes intercalés particulièrement proches des Évangiles, on peut même penser à l'inter-

⁷⁵ W. Noomen, *Étude sur les formes métriques du Mystère du Vieil Testament*, Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N.R., D. 25, No 2 (Amsterdam, 1962), surtout pp. 106-113. Voir aussi M. Brandenburg, *Die festen Sirophengebilde und einige metrische Künsteleien des Mystère de Sainte Barbe, ihr weiteres Vorkommen und ihre verwandten Formen in anderen Mysterien*, diss. Greifswald 1907.

vention d'un 'lecteur', comme dans la *Résurrection* et les *Passions d'Autun* et du *Palatinus*⁷⁶.

Il en est tout autrement pour le *Jeu de Sainte Agnès*. Les passages narratifs sont nombreux et développés : sur cent cinquante-quatre, plus de cent ne se limitent pas à la seule annonce des personnages dialoguants. Tous sont rédigés en prose, dans un langage qui, malgré le vocabulaire et les éléments flexionnels latins, ressemble davantage à l'occitan qu'au latin, même médiéval et corrompu. On pourrait parler d'un occitan transposé en une forme latine.

On relève des indications de trois types :

- les rubriques désignant les personnages à l'action
ex. : 'Modo prefectus dicit Aineti sic ista verba' (éd. Jeanroy, p. 4);
'Elis meretrix respondit Pirie, dicendo sic' (éd. Jeanroy, p. 18);
- des phrases 'latines' qui anticipent sur le discours à suivre, reprises textuellement par le discours direct en vers occitans
ex. : 'Qidam Romanus dicit prefecto quod non potest incusare eos de iure' (didascalie, éd. Jeanroy, p. 9) = 'En cenaire, segun qem par,/nols podes per dreh encolpar' (éd. Jeanroy, vv. 193-194). ('Seigneur Sénateur, il me semble que vous ne pouvez pas les accuser légalement');
- des passages qui renseignent le metteur en scène ou le lecteur éventuel de la pièce
ex. : 'Modo clamat alta voce prefectus Ainen bis: *Malvaïsa, malvaïsa!*' (didascalie terminant par un élément de dialogue, éd. Jeanroy, p. 13);
ex. : 'Modo exeunt omnes meretrices de postribus et pannos suos proiciunt extra, et angeli aptant ipsum, *ut supra dictum est* [souligné par nous], et ipsi cum *ASPERGES ME*, et tum Aines intrat domum illam ligata'. (didascalie, éd. Jeanroy, p. 18)
ex. : 'Modo veniunt ribaldi et circumdant eam in postribulo, et postea mater facit planctum in sonu albe *REI GLORIOS VERA LUMS E CLARDAT*, et antequam dicat planctum, dicit istut romancium'
...
'Planctum sororis in eodum sonu'
...

⁷⁶ P. ex. les passages suivants : 'Ara responderon totz Amen e seziar encara a la taula e mentre que manyavan la Magdalena venc ab un brustia d'enguent e gitec ne sobre Jhesu et dit aquestas coblas...' (éd. Shepard, p. 18); 'Ara s'en aneron et Galilea tos ensems sercar li filh de Dieu e anc no. l pogro trobar' (éd. Shepard, p. 96); 'Ara vengon las. III. Marias en Jherusalem que cerquan Jhesu Crist ab gran dolor e diseron enaysi' (éd. Shepard, p. 77).

'Alia cubula' ('une autre strophe')

...

(didascalies, éd. Jeanroy, p. 16).

Ce sont ces deux derniers types d'indication qui ont incité certains critiques à discuter le rôle des passages narratifs dans le *Jeu de Sainte Agnès*, surtout en vue de la genèse du drame, car leur fonction de diriger la représentation fait peu de doute. Schumacher les considère autant que Clédât et Denomy comme des indications scéniques, gênantes à la lecture, maladroitement, mais sans effet sur la représentation⁷⁷. Ces indications scéniques sont en effet destinées à un 'meneur de jeu', et non à un lecteur public qui les réciterait au moment de la représentation. Elles ont été rédigées à la même manière que les didascalies d'autres mystères examinés à cet égard par M. Noomen: le terme 'modo' suivi d'un verbe à l'indicatif présent, un verbe au subjonctif présent ou un auxiliaire du type *debere*⁷⁸. Peu de détails en ressortent sur l'organisation matérielle de l'espace scénique, mais d'autant plus sur l'action: un signe, à mon avis, de l'effort de dramatisation de la matière hagiographique recherchée par l'auteur occitan et en même temps, un indice important pour son rôle de dramaturge et non de 'meneur de jeu'.

Que ces passages en prose contiennent à l'occasion quelques éléments destinés à la lecture, provenant de la *Geste* latine, pour expliquer ou devancer tout simplement les échanges en discours direct, n'y change rien et nous renseigne d'ailleurs plutôt sur la genèse du drame et la part exacte de l'auteur occitan dans la dramatisation de la matière. Les éléments purement narratifs sont trop ténus pour que l'on puisse parler d'une composition maladroite du dramaturge ou du copiste, qui se seraient contentés d'un enchevêtrement de 'deux poèmes traitant d'un même sujet: un récit en prose et un drame en vers'⁷⁹. Ces mêmes éléments sont aussi trop dispersés dans le texte pour pouvoir refléter un canevas dramatique cohérent que l'auteur occitan aurait complété par les dialogues en vers, procédé auquel pensent Clédât et Denomy⁸⁰. Si l'on

⁷⁷ Fr. Schumacher, 'Les éléments narratifs de la Passion d'Autun et les indications scéniques du drame médiéval', *Romania*, 17 (1908), 570-593 (surtout pp. 580-581).

⁷⁸ W. Noomen, 'Passages narratifs dans les drames médiévaux français: essai d'interprétation', *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 36 (1958), 761-785 (surtout pp. 763-764 et 784-785).

⁷⁹ Schumacher, 'Les éléments narratifs', p. 581.

⁸⁰ Denomy, *The Old French Lives*, p. 149, qui résume Clédât: 'The drama was written to be played not in a church, but in a public theatre of some sort with a great deal of stage machinery and decorations, as may be seen from the Latin stage directions. It is more than

considère les passages narratifs pour ce qu'ils sont, des renseignements sur les modes de la représentation, ils mettent en évidence, au contraire, une particularité de l'auteur occitan, pour laquelle les mystères français et occitans de l'époque ne fournissent aucun équivalent. Il s'agit de l'utilisation de la musique sacrale et profane comme élément constitutif de l'œuvre.

Avant d'examiner de près les intermèdes musicaux sous cet aspect, regardons brièvement les autres éléments de la mise en scène : le décor, les accessoires et les personnages.

La représentation a pu avoir lieu sur la place publique ou dans une salle fermée. Elle comportait un décor simultané avec une 'zone médiane' à fonction multiple, le *campus*. On peut imaginer un arrangement de mansions en demi-cercle, comme le dessine J.-M. Piemme qui distingue huit à dix échafauds⁸¹ : un lieu céleste où se tiennent le Christ, les anges et les archanges ; l'enfer avec un chaudron bouillant entouré de démons ; le lupanar, occupé par les prostituées et leur messenger Rabat ; un lieu à part, pour un lit probablement orné de tentures pour voiler les 'épreuves de sainte Agnès toute nue dans la chambre d'une courtisane'⁸² ; le *castellum* du sénateur, de sa famille et sa suite ; le *castellum* de son successeur et de son entourage, sans que cela ne soit indiqué explicitement cependant ; une mansion pour Agnès et sa famille ; une autre pour les soldats de la suite d'Apodeixès ; une pour les Romains représentant le peuple et le crieur public Saboret ; et une dernière pour les 'ribaldi'.

Le texte ne nous informe pas sur l'emplacement de ces mansions. On nous fournit également peu de détails précis sur les décors et les accessoires, peut-être parce qu'ils étaient trop communs pour les mystères de l'époque : un cheval (éventuellement en chair et en os) pour le crieur public⁸³ ; les accessoires des prostituées désignés globalement par 'pannos'⁸⁴ ; un bassin d'eau bénite pour marquer la transformation du

likely, too, that originally there existed simply the Latin stage directions and that this skeleton was later filled in by the poet'.

⁸¹ Article cité (note 27), pp. 241-242.

⁸² G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge* (Paris, 1951), p. 103.

⁸³ *Ibid.*, pp. 146-148 et 213 ; à propos de la mise en scène en général, voir aussi E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage* (Oxford, 1903), 2 vol., et surtout les récentes études d'E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval* (Paris, 1975) et de W. Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages. Western European Stage Conditions, c. 800-1576* (Cambridge, 1978), notamment pp. 166-183.

⁸⁴ Ed. Jeanroy, p. 18 : '... angeli proiciunt pannos ipsarum estra ...', 'Modo exeunt omnes meretrices de postribulis et pannos suos proiciunt extra...'.
Copyrighted material

lupanar en lieu sacré et pour servir au baptême des prostituées⁸⁵; un 'manteau de cheveux' pour protéger la virginité d'Agnès⁸⁶; le lit d'Agnès au lupanar; deux âmes 'tangibles'⁸⁷, celle d'Apodeixès, plongée dans le chaudron de l'enfer⁸⁸ et celle d'Agnès, transportée au ciel; un bûcher en ronces entassées, avec un poteau au milieu⁸⁹. En ce qui concerne les personnages, très nombreux, on distingue trois groupes que les didascalies désignent moins par les accessoires ou un comportement spécifique⁹⁰ que par des éléments sonores. Que les comparses ('diaboli', 'ribaldi', 'tibicinatores') se caractérisent par leurs interventions conventionnelles — les diables par un bruit strident⁹¹, les anges par un appel au silence⁹², les trompettistes par leur jeu⁹³ — n'a rien de surprenant sur la scène médiévale. Que l'auteur scande les apparitions divines, celles du Christ et des trois archanges, par des mélodies liturgiques et des dialogues chantés — huit intermèdes musicaux — n'est pas exceptionnel non plus, vu l'origine et l'évolution du théâtre religieux médiéval.

Ce qui par contre donne une place exceptionnelle au *Jeu de Sainte Agnès* dans l'histoire du théâtre français au XIV^e siècle, ce sont ces *planctus* des protagonistes et des groupes d'acteurs profanes, accompa-

⁸⁵ Ed. Jeanroy, p. 20: 'Modo accipit Aines unum plenum vas aque benedictae et baptizat eas ...'.

⁸⁶ Ed. Jeanroy, pp. 17-18: '... portet sibi *indumentum capillorum*', 'Modo dat ei Christus *indumentum* ...', 'Modo dat angelus Aineti *indumentum capillorum* et ponit ei in capite ...'.

⁸⁷ Ed. Jeanroy, pp. 35 et 49: '... angelus extrahit *animam* de cacobo et portat ipsam ad corpus mortuum et ponit *animam* in corpore et recitat ipsum'; 'Et postea flectit se unus ex angelis et accipit *animam* et defert ipsam ante Deum ...'.

⁸⁸ Ed. Jeanroy, p. 35: 'Modo vadit angelus in infernum et invenit *animam* in codam *cacobo* ferventi, quem flagellat diaboli'.

⁸⁹ Ed. Jeanroy, p. 45: 'Modo tendunt omnes Romani *aspinas* et circumdant eam *spinis* et spoliant eam et ligant eam ad *palum*, et postea ponunt ignem in *spinis*'.

⁹⁰ Font exception les descriptions des prostituées (cf. note 84) et les caractérisations des messagers, éd. Jeanroy, pp. 1 et 15: 'Modo tendit Rabat de ... *currendo per campum* et portat ... et *sepe et sepius bibere debet*, et, quando est ...' [les lacunes sont celles du ms.], 'Modo tendit Saboret *cum equite preconizatum per campum*'.

⁹¹ Ed. Jeanroy, p. 35: 'Modo fugiunt diaboli sibilando ...'; voir aussi Cohen, *Histoire*, pp. 173 et 274, ainsi que D. Gangler-Mundwiler, 'Les diableries nécessaires. Le rôle des scènes diaboliques dans l'action des mystères de la Passion', *Mélanges de Littérature du Moyen Âge au XX^e siècle offerts à J. Lods* (Paris, 1978), pp. 249-268.

⁹² Ed. Jeanroy, pp. 43, 45-46: '... angeli dicunt *Cilete* ...'; voir aussi Cohen, *Histoire*, pp. xxxii-xxxiii, 138-139, 173-174, et P. Heinze, *Die Engel auf der mittelalterlichen Mystereibühne Frankreichs*, diss. Greifswald 1905. L'auteur occitan ajoute la particularité de caractériser ce chant des anges par une remarque des prostituées qui les confondent avec des oiseaux. Ed. Jeanroy, p. 18, didascalie et v. 408: 'Piria dicit aliis *ganeis*, quando sunt extra scortum, si audiverunt cantus quos fecerunt ille *aves*', 'Aves ausit *sos chanz q'an fah aicil aucef*'.

⁹³ Ed. Jeanroy, p. 43: '... *tibicinatores tubicinant*' (cf. aussi p. 45); voir Cohen, *Histoire*, pp. 134-141.

gnés de l'identification de leurs mélodies, qui marquent, comme nous l'avons vu par le tableau n° II de la dramatisation, les péripéties du drame. On réserve à Agnès quatre chants dont deux complaintes aux moments cruciaux de son supplice et deux prières au Christ. La famille de l'héroïne, représentée par dix personnages dialoguants, exprime son chagrin à travers un *planctus* chanté par la mère et par la sœur d'Agnès au moment de l'entrée de celle-ci au lupanar.

A partir de ce moment, tous les intermèdes musicaux accompagnent les éléments miraculeux et leurs effets sur les païens : la résurrection d'Apodeixès et la protection divine pour Agnès. Du côté du sénateur Simproni, de sa famille et de sa suite, qui forment un groupe d'au moins quinze personnages, un rôle actif est donné en premier lieu au sénateur et à son fils. Les deux se voient attribuer leur partie musicale. Le *planctus* du sénateur, repris par son épouse et par sa fille, correspond au même procédé pour la famille d'Agnès. Le chant du fils Apodeixès est le point culminant des conversions parmi les païens : les prostituées, dont quatre sont identifiées et interviennent dans les dialogues, entonnent le chant de toutes les converties ; les soldats d'Apodeixès, dont quatre encore sont nommés explicitement, chantent ensemble au moment de leur baptême ; parmi les bourreaux, ceux qui embrassent la foi chrétienne, toujours au nombre de quatre, marquent leur conversion par un chant pieux.

La participation des autres Romains à l'action et aux intermèdes musicaux, par individus ou en groupe, est moins facile à déterminer. Parmi les membres du conseil de Simproni et les électeurs de son successeur Aspasius, une dizaine interviennent directement dans les dialogues, mais aucun n'est nommé parmi les convertis. Ces Romains demeurent autant que leurs messagers, Rabat et Saboret, étrangers au monde chrétien. Ils ne s'expriment donc pas par le chant réservé aux chrétiens.

Le *Jeu* se caractérise ainsi par la participation active de quarante-cinq à cinquante acteurs, dont au moins la moitié joue aussi un rôle dans l'exécution des intermèdes musicaux. Ce sera notre dernier point d'analyse.



On sait que depuis ses débuts, lorsqu'il était encore intégré à la liturgie, le théâtre médiéval accorde une large part à la musique. Les drames liturgiques 'étaient pour la grande partie exécutés en plain-chant'⁹⁴, les

⁹⁴ Cohen, *Histoire*, pp. 134-136.

grands drames religieux des XV^e et XVI^e siècles accompagnent l'action de musique, autant instrumentale que vocale, et le théâtre profane fait de même. Rares toutefois sont les œuvres antérieures à 1400, dans la France septentrionale et méridionale, sur les intermèdes musicaux desquelles on est assez bien renseigné pour en connaître à la fois le texte, la mélodie et même la provenance du *contrafactum* métrique et mélodique éventuellement utilisé.

On a noté pour la littérature du Nord que les *Nativités*, les *Passions*, le *Sponsus* et le *Daniel* se servaient 'd'antiennes, d'hymnes, de proses, de fragments de mélodies liturgiques [et de] compositions libres'⁹⁵ et que les plaintes des *Trois Maries*, les parties musicales du *Jeu de Saint Nicolas* et des *Miracles de Notre Dame* ont été particulièrement appréciées⁹⁶. On a relevé que les insertions lyriques d'origine ou d'inspiration populaires et courtoises deviennent courantes aussi dans le théâtre profane et comique après le succès des œuvres d'Adam de la Halle, le *Jeu de la Feuillée* et surtout *Robin et Marion*⁹⁷. Pour la littérature d'oïl, la mode des intermèdes musicaux chantés était donc attestée depuis longtemps.

Dans la littérature d'oc, par contre, le *Jeu de Sainte Agnès* représente le premier drame conservé à se servir de ce procédé, même si le Midi a développé bien avant le Nord ses propres formes de réutilisation, d'adaptation ou d'insertion de la lyrique dans d'autres genres littéraires. Les études des *contrafacta* tant métriques que mélodiques sont encore à leur début dans ce secteur, mais les cas analysés par MM. Chambers⁹⁸ et Marshall pour la métrique⁹⁹, par Fr. Gennrich¹⁰⁰ et récemment par MM. van der Werf¹⁰¹ et Räkel¹⁰² pour la musique, ont démontré

⁹⁵ Th. Gérold, *La musique au moyen âge*, CFMA 73 (Paris, 1932), p. 60.

⁹⁶ H. Loewinski, *Die Lyrik in den 'Miracles de Notre Dame'* (Berlin, 1900).

⁹⁷ Gérold, *La musique*, pp. 302-306.

⁹⁸ F. M. Chambers, 'Imitation of Form in the old Provençal Lyric', *Romance Philology*, 6 (1952/53), 104-120.

⁹⁹ J. H. Marshall, 'Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours', *Romania*, 101 (1980), 289-335.

¹⁰⁰ Fr. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, 4 vol. (Darmstadt, 1958/60); *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, éd. p. Fr. Gennrich (Langen, 1965).

¹⁰¹ H. van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères* (Utrecht, 1972); *Id.*, *Trouvères-Melodien II*, Monumenta Modica Medii Aevi, 12 (Cassel, 1979).

¹⁰² H.-H. Räkel, *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie* (Berne/Stuttgart, 1977); méthodologiquement plus intéressante est l'étude de S. Ranawake, *Höfische Strophenkunst. Vergleichende Untersuchungen zur Formentypologie von Minnesang und Trouvèrelied an der Wende zum Spätmittelalter* (Munich, 1976). Voir aussi l'article déjà plus ancien d'A. Machabey, 'Introduction à la lyrique musicale romane', *Cah. de Civilis. médiévale*, 2 (1959), 203-211, 283-293.

l'étendue du champ de recherche. La réutilisation du schéma métrique et mélodique de la *canço* par les *sirventes*, les *tensos* ou les *coblas* est bien connue; on relève aussi des emprunts conscients ou occasionnels faits à la poésie des troubadours par les romans ou les chansons de geste¹⁰³.

L'intégration de passages lyriques dans un autre contexte était donc de tradition dans le Midi et n'avait pas besoin de chercher son inspiration ailleurs, même si nous n'avons aucune preuve de son utilisation dans le théâtre avant le *Jeu de Sainte Agnès*. Il est plus difficile à déterminer le nombre, la place exacte et encore davantage l'origine des morceaux lyriques insérés dans cette œuvre. Il n'existe aucun consensus à cet égard dans la recherche. Ce qui pour les uns fait partie de l'action et des dialogues, est pour les autres un élément qui était relevé par le chant. Bartsch, le premier éditeur, parle de quatorze pièces différentes que l'auteur aurait tirées d'un fond de mélodies religieuses, troubadouresques et populaires¹⁰⁴. Monaci et Sardou identifient seize morceaux avec leur mélodie; Gérold s'en tient à la transcription de ces mêmes seize mélodies dans l'édition Jeanroy¹⁰⁵; Jeanroy lui-même discute quatre cas supplémentaires pour lesquels le copiste aurait oublié d'indiquer la mélodie en marge¹⁰⁶. Hoepffner se tient¹⁰⁷, comme I. Frank¹⁰⁸, aux neuf morceaux occitans identifiés et analyse leur fonction contextuelle tout en ajoutant un bref renvoi aux trois antennes latines utilisées par l'auteur occitan.

Gennrich a transcrit et étudié les seize mélodies, surtout les *contrafacta*¹⁰⁹. Il faut y ajouter les trois chants liturgiques et deux passages des dialogues entre le Christ et les archanges, pour lesquels l'accompagnement musical semble avoir été omis par hasard. Ceci élève le nombre des parties chantées à vingt-et-un morceaux dont voici la liste; elle suit leur ordre dans le drame en indiquant la place exacte, les exécutants, les *incipit* des intermèdes et de leur modèle, la structure métrique et musicale, ainsi que la référence à la transcription la plus récente de la mélodie complète par Gennrich¹¹⁰.

¹⁰³ P. ex. A. Limentani, 'Enchâssement narratif de textes lyriques: les cas du roman de Flamenca', *Mélanges...* Jean Rychner, *TraLiLi*, XVI, 2 (1978), 343-352.

¹⁰⁴ Ed. Bartsch, pp. XIXss.

¹⁰⁵ Ed. Jeanroy, pp. 58-77.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. XIV.

¹⁰⁷ E. Hoepffner, 'Les intermèdes musicaux dans le Jeu provençal de Sainte Agnès', *Mélanges...* G. Cohen (Paris, 1950), pp. 97-104.

¹⁰⁸ Frank, *Répertoire*, t. II, p. 194.

¹⁰⁹ Voir les références dans le tableau des intermèdes ci-dessous, pp. 174ss..

¹¹⁰ Les références aux mélodies du *Jeu* se rapportent aux publications de Gennrich citées, note 100.

TABLEAU III

LES INTERMÈDES MUSICAUX

| VERS (éd. Jeanroy) | EXÉCUTANT | INCIPIT | "IN SONU" |
|-------------------------|---|---|--|
| I. 361-372 | mère d'Agnès (deux strophes) | "Rei glorios, sener, per qu'hanc nasqiei" | P.-C. 242,64 "Rei glorios verai lums e clardat" |
| 373-382 | sœur d'Agnès (deux strophes) | <i>planh</i> | <i>alba</i> religieuse |
| II. 383-392 | Agnès | "Rei poderos, q'as faz los elemenz" | "El bosc d'Ardena justal palaih Amfos, a la fenestra de la plus auta tor" |
| | | prière | chanson de toile (?) |
| III. 393-397 | Christ (une strophe) | "Michel, vai vesitar Aines la mia moller" | ["Al/Da pe de la montaina", cf. nos 6 et 18] |
| 398-402 | archange Michel (une strophe) | "Aines, le tieus maritz ti tramet cest vestir" | |
| 403-407 | archange Michel (une strophe) | "Femnas, d'aquest alberc yches demantement" | |
| | | discours chanté | pas d'indication dans le ms. (chant religieux?) |
| IV. didascalie p. 18 | anges | "Asperges me" chant liturgique | chant de la procession lustrale au début de la messe du dimanche |
| V. 457-468 | <i>meretrices</i> en chœur (trois strophes) | "Bell sener Dieus, qes en croz fust levaz" | "Bel Paire cars, non vos vereis am mi" |
| | | prière | (chant religieux?) |
| VI. 469-471 | Christ (une strophe) | "Gabriel, vai des ors ma fila desliar" | "Al pe de la montaina" |
| 472-474 | archange Gabriel (une strophe) | "Bell senher, ieu yrai far lo tieu mandament" | |
| | | discours chantés | (chant religieux?) |

SCHÉMA MÉTRIQUE

10 10 10' 10 6'
a a b b c

a: ieu, ar, or, ai
b: ansa, ar, or, ai
c: ada
vers 5: refrain

strophes: I-IV

SCHÉMA MUSICAL

a β | γ γ | δ
a a | b b | c
10 10 | 10' 10' | 6'

canso

modifiant le modèle
en répétant v. 3 en v. 4 et
non v. 1 en v. 2

ÉDITION DE LA MÉLODIE

Gennrich,
Nachlaß, nos 275 et 58

10 10 10 10 4
a a a a b

a: ens, ir/il
b: als, or
vers 5: refrain

strophes: I-II

α α | β γ δ
a a | a a b
10 10 | 10 10 4

canso

même mélodie chez
Matfré Ermengau

Gennrich,
Nachlaß, nos 276 et 250

12 12 12 12 12
a a a a a

a: er, ir, ent

strophes: I-III

α β |
a a |
12 12 | γ
α β a
12 12 | 12

oda continua (segment)
même mélodie chez Matfré Ermengau

Gennrich,
Nachlaß, nos 273 et 248

indiquée pour strophes
I et II (début) seulement

10 10 10 4
a a a b

a: az/at, or, ar
b: or, ai, ent

strophes: I-III

α α | β γ
a a | a b
10 10 | 10 4

canso

même mélodie chez
Matfré Ermengau

Gennrich,
Nachlaß, nos 267 et 247

12 12 12
a a a

a: ar, ent

strophes: I-II

pas d'indication de la mélodie dans
le ms; d'après la rubrique, même
mélodie que chez Matfré Ermengau

canso

Gennrich,
Nachlaß, no 248

| VERS (éd. Jeanroy) | EXÉCUTANT | INCIPIT | "IN SONU" |
|-----------------------|-----------------------------------|---|---|
| VII. 475-482 | Agnès | "Sener, mil gracias ti rent" | "Si quis cordis et oculi" |
| | | prière | <i>conductus</i> |
| VIII. 570-581 | soldats d'Apodeixès en chœur | "Malvaia mort, per q'as volgut aucir" | indication effacée |
| | | <i>planh</i> | |
| IX. 686-692 | préfet Simproni | "Ai! que fara lo pecaires" | pas d'indication |
| | | <i>planh</i> | |
| X. 693-696 | mère d'Apodeixès (une strophe) | "Ai, marida! Que poirai devenir" | pas d'indication |
| | | <i>planh</i> | |
| 697-700 | sœur d'Apodeixès (une strophe) | "Ai! que fara, fraire, vostra seror" | |
| | | <i>planh</i> | |
| XI. 759-764 | Agnès | "Ai! fil de Dieu, ques en croz fust levaz" | " Jha non ti quier que mi fasas perdo d'aquest pecat, Seyner, quieu hanc feset" |
| | | prière | (schéma métrique et timbre des rimes de la <i>Vie de Saint Léger</i> , éd. Linskill, cf. Spanke, no 959, "Domine Deus devems loder" |
| XII. 765-768 | Christ | "Rafel, vai recitar lo fil del cenador" | pas d'indication [probablement "AL/Da pe de la montaina"; cf. nos 6 et 18] |
| | | discours chanté | (chant religieux?) |

SCHÉMA MÉTRIQUE

SCHÉMA MUSICAL

ÉDITION DE LA MÉLODIE

8 8 8 8 8 8 8 8
a b a b a b a b

a: ent
b: ar

α β γ δ ε ζ η ι
a b a b a b a b
8 8 8 8 8 8 8 8

Gennrich,
Nachlaß, no 277

oda continua
contrafactum d'après le chant latin du
chancelier Philippe de Grève et la
poésie de Bernard de Ventadour
"Quan vei l'alauzeta mover"
(P.C. 70,43)

Gennrich,
Kontrafaktur,
pp. 15, 20, 60, 194

10 10 10 10 10' 10 10 10' 10' 10 10 10'
a b a b a c c a a d d a

a: ir/ire
b: on
c: os
d: ent

α₁ β₁ | γ δ α₂ β₂
a b | a c c a
10 10 | 10' 10 10 10'

α₁ β₁ | γ δ α₂ β₂
a b | a d d a
10 10 | 10' 10 10 10'

Gennrich,
Nachlaß, no 272

partie d'un *lai*; source inconnue

7' 7' 7' 7' 7' 7'
a b a b c b c

a: aires
b: ortz/ort
c: ia

α β | α β | [|]
a b | a b | c b c
7' 7' | 7' 7' | 7' 7' 7'

Gennrich,
Nachlaß, no 266

canso (?)

notation manque pour les vers 5 à 7

10 10 10 10
a a a a

a: ir, or

α | α | β γ
a | a | a a
10 | 10 | 10 10

Gennrich,
Nachlaß, no 265

strophes: I-II

canso
source inconnue

10 10 10 10 10 10
a a b b c c

a: az
b: ar
c: ir

α β γ δ ε ζ
a a b b c c
10 10 10 10 10 10

Gennrich,
Nachlaß, no 271

oda continua

source non identifiée

12 12 12 12
a a b b

a: or
b: at

pas d'indication de la mélodie dans le ms.

| VERS (éd. Jeanroy) | EXÉCUTANT | INCIPIT | "IN SONU" |
|-----------------------|---|---|---|
| XIII. 769-772 | archange Raphaël (une strophe) | "Diable, guaras non tor- mentes" | "Veni Creator Spiritus" |
| 773-776 | archange Raphaël (une strophe) | "Aïnes, vai sus, qu'enten- duz es" | |
| | | discours chantés | hymne de la Pentecôte |
| XIV. 781-790 | Apodeixès (deux strophes) | "Sol us Dieus es que pot ben e mal far" | P.C. 392, 5a "Vein, aura douza que vens d'outra la mar", 2e strophe de "Altas undas" |
| | | prière | <i>canço</i> |
| XV. 823-834 | tous les convertis en chœur (trois strophes) | "Bel seiner Dieus, tu sias grasiz" | P.C. 183,10 "Pois de chanter" |
| | | prière | chanson religieuse |
| XVI. 1052-1058 | bourreaux convertis en chœur | "Seyner Dieus, qu'en croz fust levaz" | "Bel Seiner Paire glorios, cui tot qant es deu obesir" |
| | | prière | chanson religieuse |
| XVII. 1059-1072 | Agnès (deux strophes) | "Seyner, quel mont as creat" | "Lasa, en can grieu pena" (probablement une stro- phe perdue de l' <i>alba</i> anonyme P.C. 461, 203 "Quan lo rossinhols escria") |
| | | prière | <i>alba</i> |
| XVIII. 1073-1076 | Christ | "Raphfel, vai conortar la mia filla Aïnes" | "Da pe de la montaina" |
| | | discours chanté | (chant religieux?) |

SCHÉMA MÉTRIQUE

SCHÉMA MUSICAL

ÉDITION DE LA MÉLODIE

| | | |
|---|---|---|
| 8 8 8 8 a a b b a: es b: az/ar strophes: I-II | $\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta$ a a b b 8 8 8 8 <i>oda continua</i> | Gennrich, <i>Nachlaß</i> , no 269 Gennrich, <i>Kontrafaktur</i> , pp. 174, 184 |
| 10 10 10 10 6 a a a a b a: ar b: or strophes: I-II | $\alpha \quad \alpha \quad \beta \quad [\delta]$ a a a a b 10 10 10 10 6 la notation s'arrête à la 2e syllabe du 4e vers comme pour la même chanson chez Matfré Ermengau. Gennrich donne le schéma musical d'après l'éd. Bartsch et le corrige ensuite avec l'éd. Jeanroy | Gennrich, <i>Nachlaß</i> , nos 279 et 256, et notes, vol. II, p. 120 |
| 8 8 8 8 a a a b a: iz, az, at b: ut strophes: I-III | $\alpha \quad \beta \quad []$ a a a b 8 8 8 8 <i>oda continua(?)</i> | Gennrich, <i>Nachlaß</i> , nos 268 et 7 |
| 8 8 8 8 8 8 8 a b a b a b a a: az/at b: on | pas d'indication de la mélodie dans le ms. | |
| 1ère strophe: 7 7 7 3 7 7 7 a a a b b a a a: at b: i 2ème strophe: 7' 7' 7' 3 7 7 7 a a a b b c c a: aire b: ir c: or | $\alpha_1 \quad \beta \quad \alpha_2 \quad \gamma \quad \delta \quad \epsilon \quad \zeta$ a a a b b a a 7 7 7 3 7 7 7 <i>oda continua</i> avec répétition du 1er vers au 3e vers identique à la mélodie chez Matfré Ermengau | Gennrich, <i>Nachlaß</i> , nos 278 et 251 |
| 12 12 12' 12' a a b b a: es b: ada | $\alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma$ a a b b 12 12 12 12 version corrompue d'après Matfré Ermengau (cf. no VI); Gennrich l'attribue à une erreur du scribe | Gennrich, <i>Nachlaß</i> , nos 274 et 248 |

| VERS (éd. Jeanroy) | EXÉCUTANT | INCIPIT | "IN SONU" |
|--|------------------|--|--|
| XIX. 1077-1084 | archange Raphaël | "Filla de Dieu, ben as obrat" (discours chanté) | "illius romancii de sancto Stephano: "Aujatz, sein- hors, per qual rason", version ms. de Montpel- lier, 3e strophe de l'épître farcie du chant liturgique latin |
| XX. scène finale didascalie, p. 49 | anges en chœur | "Veni, sponsa Christi, accipe coronam quam tibi Deus preparavit in eter- num" chant liturgique | antienne des Psaumes, début des Premières Vêpres du commun des vierges |
| XXI. scène finale didascalie, p. 49 | un des anges | "Hec est virguo sapiens et una de numero pruden- cium" chant liturgique | antienne du Magnificat des Deuxièmes Vêpres du commun des vierges |

SCHÉMA MÉTRIQUE

8 8 8 8 8 8 8 8
 a a b b c c d d

a: at
 b: ieu
 c: ar
 d: or

SCHÉMA MUSICAL

α β γ δ
 a a b b
 8 8 8 8

oda continua

sur la base de "Veni Creator Spiritus"

ÉDITION DE LA MÉLODIE

Gennrich,
Nachlaß, nos 270 et 6;
 cf. Gennrich,
Kontrafaktur,
 pp. 15, 20, 60, 194

éd. Jeanroy, p. 75
 (transcription par Th. Gérold)

éd. Jeanroy, p. 76
 (transcription par Th. Gérold)

Comme c'était le cas pour les changements de mètre, ces intermèdes musicaux suivent étroitement la structuration dramatique : les moments mis en évidence par un changement de mètre sont précédés d'un passage chanté, soit en latin soit en occitan, désigné par 'facere planctum'. Le choix de la musique tient compte de l'appartenance du personnage : on sépare même musicalement le monde céleste du monde terrestre, tandis qu'Agnès occupe une place à part, intermédiaire. On distingue ainsi deux groupes, avec quatre types de chant :

- a) les chants liturgiques exécutés par les anges ;
- b) les dialogues du Christ et des archanges, qui utilisent essentiellement des mélodies liturgiques ;
- c) les véritables plaintes des protagonistes terrestres, contrefaisant des mélodies profanes ;
- d) les invocations de Dieu entonnées par Agnès et les convertis, sur les airs de pièces lyriques religieuses ou de pièces profanes.

Dans la section *a* figurent trois chants (intermèdes nos IV, XX et XXI) dont le contenu et la place marquent le passage du drame profane au mystère hagiographique. La transformation du lupanar en lieu sacré se fait par les anges entonnant '*Asperges me, Domine, hyssopo et munda-bor. Lavabis me et super nivem dealbabor*', le chant liturgique de la procession lustrale, au début de la messe du dimanche. Le mystère se termine avec l'ascension de l'âme d'Agnès au ciel, représentée par les anges qui chantent en chœur devant le corps d'Agnès le début des premières vêpres du commun des Vierges : '*Veni, sponsa Christi, accipe coronam quam tibi Deus preparavit in eternum*'. L'âme de la martyre est ensuite présentée au Christ, geste final accompagné par l'antienne du *Magnificat* des deuxième vêpres du commun des Vierges, entonnée par un seul ange : '*Hec est virgula sapiens et una de numero prudencium*'.

Les interventions du Christ et des archanges, le groupe *b* des intermèdes, sont basées sur deux mélodies seulement : '*Al/Da pe de la montaina*' (intermèdes nos III, VI, XII, XVIII) et l'hymne célèbre '*Veni creator spiritus*' désigné aussi par un de ses *contrafacta* romans, le *planh* de Saint Etienne (intermèdes nos XIII, XIX). Tous les discours du Christ et ceux des archanges Michel et Gabriel semblent avoir été chantés sur la mélodie de '*Al/Da pe de la montaina*', même si le copiste a omis à l'occasion l'indication de la source du *contrafactum* (n° III) ou les notes (n° XII). Nous sommes peu renseignés sur cette pièce. Gennrich indique trois versions mélodiques¹¹¹ ; celle citée aussi par Matfré Ermengau est

¹¹¹ Gennrich, *Nachlaß*, nos 248, 273 et 274.

certainement la base du 3^e et du 18^e intermède musical et, on peut le supposer, également du 6^e et du 12^e. Le choix de l'alexandrin fait soupçonner qu'il s'agit d'une pièce religieuse mais la structure musicale de l'*oda continua* ne permet pas de trancher. La signification du premier hémistiche, par contre, l'unique segment reproduit du chant, rappelle selon Bartsch, Pillet/Carstens et Jeanroy le début d'une romance¹¹², supposition qui pourrait être renforcée par l'apparition du même *incipit* dans une farce savoyarde, un siècle plus tard¹¹³.

L'utilisation de la fameuse hymne de la Pentecôte, 'Veni creator spiritus', au moment de la résurrection d'Apodeixès (intermède n° XIII) et du supplice de la sainte (intermède n° XIX) n'a rien d'étonnant. Il est toutefois à souligner que cette deuxième intervention de l'archange Raphaël a été placée sous l'indication: 'facit planctum in sonu illius romancii de sancto Stephano' (intermède n° XIX). Raphaël 'chante sur la mélodie de la *romance* de Saint Etienne'. En effet, la mélodie en question est celle du *Planh de Sant Esteve* qui appartient à la longue et vaste tradition des épîtres farcies de la Saint-Etienne, attestées très tôt dans le Midi par de nombreux manuscrits. Elle nous est parvenue en deux versions principales au moins¹¹⁴, l'une à l'allure dramatique, l'*Epistola Beati Stephani Prothomartiris*, et l'autre plus récente, au style narratif, le *Planh de Sant Esteve*, que l'auteur désigne ainsi à juste titre par *romancium* au sens de 'romance'. Le *contrafactum* dans le *Jeu de Sainte Agnès* se réfère explicitement — par sa structure musicale, ses rimes et la citation du début de la 3^e strophe, 'Aujatz, seinhors, per qual rason' en fonction d'*incipit* — à la version 'narrative' occitane, celle dite de Montpellier, 'Sesta lesson que legirem'¹¹⁵. Il s'agit d'un texte du XIII^e siècle, conservé dans un manuscrit de la même époque qui provient de l'église Saint-Laurent à Saint-Guilhem-le-Désert. Il serait tentant de rapprocher cet indice du fait que la collégiale de la Sainte-Trinité à Montpellier se trouvait placée sous le patronage de s. Agnès à la même

¹¹² Ed. Bartsch, p. XXIX; A. Pillet et H. Carstens, *Bibliographie der Troubadours* (Halle, 1933), no 461, 73a; éd. Jeanroy, p. XII.

¹¹³ H. M. Brown, *Music in the French Secular Theatre (1400-1550)* (Cambridge, Mass., 1963), p. 210, indique une farce savoyarde 'Un curia qui trompa' qui contient l'*incipit* 'Dy lé sey per le montagne', sans mélodie toutefois.

¹¹⁴ Voir les articles fondamentaux de L. Gaudin, 'Épîtres farcies inédites de la Saint-Etienne', *Revue des Langues romanes*, 2 (1871), 133-142, et G. Paris, 'Une épître française de Saint Etienne copiée en Languedoc au XIII^e siècle', *Romania*, 10 (1881), 218-223. Pour les mélodies, voir Gennrich, *Nachlaß*, t. I, pp. 4-15, nos 5 et 6 avec leurs notes.

¹¹⁵ L. Gaudin, 'Épîtres', pp. 139-142.

époque. Les deux éléments pourraient renforcer l'argument en faveur de la localisation du *Jeu* dans la région de Montpellier.

Le troisième groupe des intermèdes musicaux est formé par les quatre véritables complaintes ou *planh*, chantées par la mère et la sœur d'Agnès (n° I), par les soldats d'Apodeixès (n° VIII), par le sénateur Simproni (n° IX) ainsi que par la mère et la sœur d'Apodeixès (n° X). La mélodie est indiquée dans tous ces cas, même si la référence à un modèle précis manque dans les intermèdes n°s VIII, IX et X. Les structures métriques et musicales ont suggéré aux critiques l'utilisation de modèles profanes, sans qu'on soit arrivé à les identifier exactement¹¹⁶.

La première complainte, entonnée par la mère et la sœur d'Agnès au moment de la condamnation de celle-ci au lupanar, est précédée de deux vers auxquels l'auteur renvoie explicitement: 'et antequam dicat planc-tum, dicit *istut romancium*' (éd. Jeanroy, p. 16). Les vers qui suivent pourraient effectivement appartenir à une 'romance' dont ils seraient le refrain, comme le suggère Gérold¹¹⁷, mais il n'est pas à exclure non plus qu'il s'agisse ici, comme dans la dernière intervention de l'archange Raphaël, du même 'romancium', le *Planh de Sant Esteve*; les mètres sont d'ailleurs identiques (cf. n° XIX).

La complainte elle-même (intermède n° I), est bien identifiée. Il s'agit de la fameuse *alba* de Guiraut de Bornelh, 'Reis glorios, verais lums e clardatz' (P.-C. 242,64), composée à la fin du XII^e siècle sur la mélodie d'un hymne latin. L'auteur dramatique utilise le schéma métrique, mais il remplace le refrain par un vers à six pieds rimant en *-ada* à chaque fin de strophe. La structure mélodique est également légèrement modifiée: l'auteur dramatique répète la mélodie du troisième au quatrième vers, tandis que Guiraut de Bornelh avait fait répéter la mélodie du premier vers au deuxième. L'ensemble constitue une adaptation des éléments constitutifs du *planh* aux circonstances du drame¹¹⁸. Le *deuil* devient la

¹¹⁶ Bartsch, éd., pp. VII, XXIV-XXVI; Jeanroy, éd., pp. XIII-XIV; Hoepffner, 'Les intermèdes', pp. 99, 103-104.

¹¹⁷ Ed. Jeanroy, p. 77. Le terme 'romancium' a d'ailleurs été interprété différemment dans la recherche. Pour Bartsch et Hoepffner, il désigne 'en langue vulgaire' (Bartsch, éd., p. 63 note, et Hoepffner, 'Les intermèdes', p. 99). Jeanroy et Gérold le traduisent par 'romance' (éd. Jeanroy, pp. XII et 76-77). Du Cange ne l'indique pas, mais G. Paris le place dans le contexte de *Romani, Romania, lingua romana, romancium, Romania*, I (1872), 1-22.

¹¹⁸ Les éléments constitutifs du *planh* sont le deuil général, l'éloge du défunt et la prière pour son âme, complétés par les thèmes annexes, l'invitation à la complainte, l'attitude affligée du poète et un commentaire général sur le monde ou la mort. Cf. les travaux de C. Cohen, 'Éléments constitutifs de quelques *planctus* des X^e et XI^e siècles', *Cah. Civilis. médiévale*, I (1958), 83-86; G. Aston, 'The Provençal *Planh* I: the Lament of a Prince', *Mélanges ... Boutière* (Liège, 1970), t. I, pp. 23-30, et du même, 'The Provençal *Planh* II: the Lament for a Lady', *Mélanges ... R. Lejeune* (Gembloux, 1969), t. I, pp. 57-65.

désolation devant le départ, mais le chagrin s'exprime comme dans le *planh* 'courtois', le plus répandu parmi les types de plaintes des morts¹¹⁹. Le désespoir fait souhaiter la propre mort :

"Rei glorios, sener, per qu'hanc nasqiei?
morrii volgra lo jorn que t'enfantiei"
(vv. 363-364)

"Bela sore, ieu morai de dolor,"
(v. 373)

["Roi divin, mon Seigneur, pourquoi suis-je née?
J'aurais dû mourir le jour de ta naissance".
"Chère sœur, je mourrai de chagrin"]¹²⁰.

Le chagrin est identifié à la perte de la joie selon l'opposition entre *joie* et *souffrance* du chant courtois : 'bela filla, qar s'anc n'aic alegranza,/ar n'ai mil tanz de dol e de pesansa' (vv. 365-366). ['Chère fille, si jamais j'ai eu de la joie,/maintenant j'ai mille fois plus de peine et de chagrin']¹²¹. L'éloge de l'héroïne s'exprime à travers les évocations de son destin, de sa constance et de la vilénie de ses adversaires (vv. 367, 370-371, 375-377). La prière pour son âme se réduit à l'invocation de Dieu, 'Rei glorios, sener' (v. 363) et 'Que Dieus ti don s'ajuda!' (v. 382) ['Que Dieu vienne à ton secours']. Ce dernier élément de la complainte sera largement développé dans la prière d'Agnès, qui la suit immédiatement.

La plainte des soldats devant le corps inerte d'Apodeixès (intermède n° VIII) correspond encore davantage par la situation et le contenu au genre du *planh* sous sa forme la plus conventionnelle. On évoque la mort en la personnifiant : 'Malvaïsa mort, per q'as volgut aucir/nostre seinor sens tota ucaïson?' (vv. 570-571) ['Mort traïtresse, pourquoi as-tu voulu tuer notre seigneur sans raison?']¹²². Le deuil est général, on recherche par désespoir sa propre mort avec des termes-clefs du genre, 'pena sufrir', 'tut pres e mort', 'dolor', 'mariment' et 'martire' (vv. 572, 575, 579-580). L'éloge du défunt ne s'exprime qu'indirectement ; 'Que nos volgram maihs la pena sufrir/sol q'el fos sans e visques'am rason' (vv. 572-573) ['Nous sommes prêts à souffrir pourvu que, lui, il vive sain et sauf']. La

¹¹⁹ Voir mes articles, 'La Complainte des morts dans la littérature occitane', *Le Sentiment de la mort au moyen âge*, éd. p. C. Sutto (Montréal, 1979), pp. 231-248 (surtout pp. 243-247), ainsi que 'La conception poétique de quelques troubadours tardifs', *Studia Occitania in memoriam Paul Remy* (sous presse).

¹²⁰ Voir les exemples dans la poésie des troubadours cités dans mon article sur la complainte des morts, pp. 239-240.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 243-247.

¹²² *Ibid.*, pp. 237-239.

prière pour le défunt manque, car les dolents ne sont pas encore convertis au christianisme. Elle apparaîtra au moment du baptême des soldats.

En ce qui concerne un modèle éventuel pour ce *planh*, on est réduit à des conjectures, car la didascalie est incomplète. Gennrich n'a pas pu trouver une mélodie comparable et le schéma métrique est unique dans la poésie troubadouresque. On constate toutefois quelques affinités avec d'autres pièces lyriques, notamment celles de trois troubadours du XIII^e siècle, qui utilisent le schéma strophique des douze décasyllabes, Cerveri de Girona dans un *sirventes* (P.C. 434a, 12), Guilhem de l'Olivier dans deux *coblas* (P.C. 246, 30 et 48) et Arnaut Peire d'Agange dans une *canço* (P.C. 31, 1). Une pastourelle de Guiraut Riquier de 1262 (P.C. 248, 51) et un *planh* de Bertolome Zorzi écrit en 1268 ont les structures métriques les plus proches.

Dans le choix des éléments thématiques, le *planh* des soldats d'Apodeixès a des liens évidents avec un groupe de *planh* dans la poésie troubadouresque qui a la particularité de faire accompagner la personification de la mort d'exclamations du type 'Malvaïsa mort', 'Estouta mort' et de formules basées sur les mots-clefs *dolor* et *marrimen*. La combinaison des deux éléments n'est pas fréquente. Elle apparaît tout d'abord chez Bertran de Born dans son fameux *planh* de 1163, 'Si tuit li dol e.lh plor e.lh marrimen' (P.C. 80, 41); elle figure ensuite, vers la fin du siècle, dans les lamentations de Brunissen dans le roman de *Jaufré*, pour réapparaître vers la fin du XIII^e siècle chez Joan Esteve et chez deux auteurs anonymes qui, ici comme ailleurs, utilisent les créations de leurs prédécesseurs¹²³.

Les deux complaintes de la famille d'Apodeixès (intermèdes n^{os} IX et X) font thématiquement écho au *planh* de la mère et de la sœur d'Agnès. Encore une fois, l'indication d'une source musicale ou métrique éventuelle manque dans les deux cas. La structure strophique du *planh* 'Ai, que fara lo pecaires' entonné par le père d'Apodeixès, Simproni, est celle de beaucoup de chansons et de *sirventes*, mais non de *planh*. Le mètre par contre, des vers à sept pieds, apparaît dans tous les genres, même dans le *Sermon* de Peire Cardenal, 'Jhesu Christ ...', dans certaines prières à la Vierge, dans la *Paraphrase des Litanies* et dans les *Strophes au Saint Esprit*. Pour la poésie religieuse, ce mètre est presque aussi important que le décasyllabe, utilisé par l'auteur dans les *planh* de la mère et de la sœur

¹²³ Il s'agit de P.C. 461, 234, datant de 1272, et de P.C. 461, 2, de date incertaine. Les lamentations de Brunissen figurent aux vers 8517-19, 8526, 8537-54, 8560-73, 8607-40, 8654-85 de l'édition C. Brunel, SATF 80 (Paris, 1943).

d'Apodeixès: 'Ai, marida! Que pòrai devenir', et 'Ai, que fara, fraire, vostra seror'. Il n'est pas à exclure à mon avis, que l'auteur occitan ait créé ces trois pièces chantées sur la base de deux mètres de longue tradition, faciles à manier.

Il en est tout autrement pour les intermèdes musicaux de la quatrième section *d*, les prières et invocations de Dieu chantées par Agnès et les divers groupes de convertis (intermèdes n°s II, V, VII, XI, XIV, XV, XVI et XVII).

Agnès entonne sa première prière, au moment d'entrer au lupanar, sur l'air d'une *canço* mentionnée également par Matfré Ermengau, 'El bosc d'Ardena justal palaih Amfos, a la fenestra de la plus auta tor' (intermède n° II)¹²⁴. Selon Gérold, 'la mélodie est calquée sur celle d'une ancienne chanson d'histoire, que nous ne possédons plus'¹²⁵. Pour Jeanroy, il s'agit 'probablement d'une imitation de modèles français', quoique le schéma musical de la chanson occitane soit plus compliqué que celui des pièces du même genre conservées dans le Nord¹²⁶. Depuis Bartsch, on considère la forme strophique choisie ici par l'auteur dramatique — quatre décasyllabes suivis d'un vers de quatre pieds, peut-être le refrain — comme la marque d'un genre lyrique populaire¹²⁷, probablement une chanson de toile française du type 'Bele Doette as fenestres se siet' ou 'An halte tour se siet belle Yzabel'. Dans la poésie occitane, ce schéma strophique est en effet extrêmement rare. A part cette prière d'Agnès, on le relève dans un *sirventes* de Marcabru (P.C. 293, 32), pièce qui était encore connue à la fin du XIII^e siècle à en juger par la citation dans le *Breviari* de Matfré Ermengau¹²⁸. Et on identifie ce même schéma strophique aussi dans une chanson religieuse en honneur de la Sainte Vierge écrite par un contemporain de notre auteur, Joan Gombaut, 'Estiuc d'amor, qu'es la font d'alegransa'¹²⁹. Il est donc très probable que l'auteur du *Jeu de Sainte Agnès* utilise, lui aussi, une mélodie populaire française pour son *contrafactum* occitan.

Le cas de la deuxième prière d'Agnès (intermède n° VII) se présente

¹²⁴ Gennrich, *Nachlaß*, no 250, t. I, p. 250.

¹²⁵ Ed. Jeanroy, p. 62.

¹²⁶ Ed. Jeanroy, pp. XII et p. 63.

¹²⁷ Ed. Bartsch, pp. XXVI-VII; éd. Jeanroy, p. XII; Pillet/Carstens, *Bibliographie*, no 461, 102a: 'Anfang einer Romanze'; M. Zink, *Les Chansons de toile* (Paris, 1977), pp. 17-19, 89-92.

¹²⁸ R. Richter, *Die Trobadorzitate im Breviari d'Amor* (Modène, 1975), p. 310.

¹²⁹ F. Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles* (Genève, 1981), p. 33, n° 522, 3.

tout autrement. L'héroïne, protégée par le 'manteau de cheveux', élève son action de grâce vers le Christ, en la chantant sur l'air d'un fameux *conductus* latin, écrit par le chancelier de Paris, Philippe de Grève, 'Quisquis cordis et oculi' (A.H. XXI, 114). Il s'agit d'une mélodie à succès¹³⁰. Le chancelier lui-même avait traduit sa pièce en français, mais il en existe aussi d'autres versions françaises, notamment deux du XIII^e siècle. Toutes les versions sont des *contrafacta* de la très fameuse *canço* de Bernart de Ventadour, 'Quan vei l'alauzeta mover' d'environ 1170 (P.C. 70,43) que Matfré Ermengau cite dans son *Breviari*¹³¹; mais le dramaturge occitan a dû effectivement utiliser le *contrafactum* du chancelier parisien, comme l'indique la didascalie, car sa pièce a la même structure métrique, simplifiée par rapport au modèle, à savoir les quatre couples d'octosyllabes à rimes croisées *a b*.

La troisième prière d'Agnès, adressée au Christ pour qu'il ressuscite le fils du sénateur (intermède n° XI), n'est pas basée sur une chanson populaire ou courtoise comme l'avaient été sa première supplication et l'action de grâce. Les circonstances du drame se prêtent davantage à une chanson religieuse, que l'auteur occitan choisit encore une fois dans la poésie française. Ainsi, le *contrafactum* sur 'Jha non ti quier que mi fasas perdo/d'aquest pecat, Seyner, quieu hanc fesés' n'emprunte pas sa forme métrique et mélodique à une chanson occitane inconnue, comme l'ont supposé Jeanroy, Gérold et Hoepffner¹³² mais plutôt à la chanson religieuse d'un auteur anonyme du Nord, la *Vie de saint Léger*, avec laquelle il partage la structure métrique et le timbre des rimes¹³³:

| | | | |
|------------------------------|--------|-----------------------------|----|
| <i>français</i> - <i>a</i> : | ier/er | <i>occitan</i> - <i>a</i> : | az |
| <i>b</i> : | ir | <i>b</i> : | ar |
| <i>c</i> : | er | <i>c</i> : | ir |

Pour la dernière prière d'Agnès, qui introduit la scène finale (intermède n° XVII), le dramaturge occitan revient à la poésie profane, mais il choisit une structure métrique et musicale recherchée, appropriée au moment du supplice de la martyre. La rubrique indique une chanson

¹³⁰ Van der Werf, *The Chansons*, p. 90; Räkel, *Die musikalische Erscheinungsform*, p. 19.

¹³¹ Richter, *Die Trobadorzitate*, p. 222; voir aussi Gennrich, *Nachlaß*, no 277.

¹³² Voir éd. Jeanroy, pp. XI et 68; Hoepffner, 'Les intermèdes', p. 102. Bartsch pense à une confusion entre les *incipit* du modèle et du *contrafactum* (éd., p. XXIII).

¹³³ Raynaud/Spanke, no 959; Molk/Wolfzettel, *Répertoire métrique*, no 493, 1, chanson hétérostrophique.

occitane, 'Lasa, en can grieu pena'. Jeanroy, Gérold et Hoepffner pensent à une chanson de femme¹³⁴. Il existe toutefois un fragment d'une *alba* anonyme dont la structure métrique correspond exactement à celle de la deuxième strophe du *contrafactum* qui est la plus recherchée : 7'a 7'a 7'a 3b 7b 7c 7c. L'*alba*, 'Quan lo rossinholh escria' (P.C. 461, 203), est malheureusement conservée sans sa mélodie. Il ne semble toutefois pas à exclure que la mélodie que Matfré Ermengau et le *Jeu de Sainte Agnès* indiquent soit celle de cette *alba*, d'autant plus qu'une *alba* se prêterait, même par sa thématique, à une transposition dans le contexte religieux du drame, à savoir l'union mystique entre le Christ et son épouse¹³⁵.

Les professions de foi des divers groupes de convertis ont quatre mélodies différentes; dans tous les cas, il s'agit de *contrafacta*. Les prostituées converties invoquent le Christ, la Sainte Vierge et la vierge Agnès au moment de leur baptême (intermède n° V). La mélodie et le schéma métrique sont simples, mais sans modèle connu dans la poésie occitane. Matfré Ermengau, dans son *Breviari*, cite le premier vers avec sa mélodie, tel qu'il figure aussi dans le *Jeu*¹³⁶. Tel quel, l'*incipit* 'Bel paire cars, non vos vereis am mi', n'est cependant ni français ni occitan. La forme strophique choisie, trois décasyllabes suivis d'un vers-refrain de quatre pieds, a fait soupçonner comme pour la première prière d'Agnès (intermède n° II) la référence à une chanson populaire du type français de la chanson de toile 'An halte tour se siet belle Yzabel'¹³⁷. Mais encore une fois, il faut remarquer qu'on retrouve la pratique de combiner trois vers monorimes avec un refrain différent en timbre et en mètre dans la poésie religieuse occitane, comme le *Cantique de la Résurrection*, le *Cantique des Trois Maries*, la *Prière à la Vierge* 'Mei amic', le *Sermon de Peire Cardenal* 'Jhesu Christ' et le *Cantique de la Nativité* 'Aujas'. Même si l'on n'est pas en mesure d'identifier le modèle exact du *contrafactum*, je préfère, pour cette raison, croire qu'il soit occitan et religieux.

Il en est tout autrement pour le chant d'Apodeixès ressuscité (intermède n° XIV). Il ne s'agit pas, comme la recherche l'a supposé depuis un siècle¹³⁸, d'une référence à une chanson inconnue, mais bien

¹³⁴ Voir éd. Jeanroy, pp. XII et 72-74; Hoepffner, 'Les intermèdes', p. 103.

¹³⁵ A comparer les vers 393 et 398 du *Jeu* avec les vers 3 et 4 de l'*alba*.

¹³⁶ Gennrich, *Nachlaß*, no 247, t. I, p. 224.

¹³⁷ Voir éd. Bartsch, p. XXVIII; éd. Jeanroy, pp. XII-XIII; Hoepffner, 'Les intermèdes', p. 101 ('avec hésitation'); Zink, *Les Chansons de toile*, p. 98.

¹³⁸ Voir éd. Bartsch, p. XXIX-XXX; éd. Jeanroy, pp. XII et 71; Hoepffner, 'Les intermèdes', p. 100, et J.-M. d'Heur, 'Le motif du vent venu du pays de l'être aimé. L'invocation au vent, l'invocation aux vagues', *Zeitschrift für romanische Philologie*, 88 (1972), 78-81.

de la *canço* attribuée à Raimbaut de Vaqueiras, 'Altas undas que venez suz la mar' (P.C. 392, 5a). L'*incipit* n'est cependant pas reproduit littéralement. Il combine plutôt le début de la pièce troubadouresque avec celui de sa deuxième strophe, 'Oy, aura dulza, qui vens dever lai', pour devenir: 'Vein, aura douza, que vens d'outra la mar'. Ce procédé n'est plus étonnant, si on le compare aux *incipit* des intermèdes n^{os} XIX et XI. Dans le cas de ce chant d'Apodeixès, il faut toutefois ajouter des précisions. L'attribution de la poésie à Raimbaut de Vaqueiras et sa dépendance, par rapport à la tradition gallego-portugaise, des *cantigas de amigo* reste jusqu'à aujourd'hui une question débattue¹³⁹, mais notre poète a certainement utilisé la pièce troubadouresque telle qu'elle a été conservée, même s'il n'en connaissait peut-être pas l'auteur. Son schéma métrique reprend les décasyllabes rimant en -ar de la première strophe de Raimbaut. Il utilise même les mots à la rime *amor* et *dolor* du refrain à deux vers pour formuler sur cette base ses propres refrains hexamètres:

"on sufria gran dolor" (v. 785),
 "per gasainar s'amor" (v. 790)¹⁴⁰.

Au delà des affinités métriques et musicales, il ne me semble pas sans intérêt de souligner que le dramaturge occitan a choisi ici, encore une fois, une chanson particulièrement appropriée au contexte. Apodeixès, l'amoureux et l'amant refusé, chante sa profession de foi et sa reconnaissance à la sainte sur la mélodie d'une chanson de femme languissant d'amour pour son ami lointain:

"No lo vei retornar!" (P.C. 392, 5a, éd. Linskill, v. 4)
 ["Je ne le vois revenir!"]

Le choix d'une autre chanson occitane n'est pas moins judicieux: tous les convertis entonnent un chant en l'honneur du 'Bel seiner Dieus' (intermède n^o XV), sur la mélodie d'une des plus anciennes et plus fameuses poésies de troubadour, 'Pos de chantar m'es pres talenz' (P.C. 183,10), que Guillaume IX d'Aquitaine avait composé en 1111/1112, en un moment de grave maladie et de danger de mort. La chanson inspirée par les chants liturgiques et au rythme solennel se prête fort bien à la profession de foi des convertis. L'auteur dramatique utilise sans changement le schéma métrique ne modifiant que le timbre des rimes. On peut

¹³⁹ Voir M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. II, pp. 843-844.

¹⁴⁰ Le fait curieux relevé par Hoepffner, que 'dans le texte, placé au-dessous des portées musicales, les décasyllabes ont été gauchement transformés en alexandrins' ('Les intermèdes', p. 100), peut se rapporter, à mon avis, au refrain en alexandrin de la poésie de Raimbaut de Vaqueiras.

supposer qu'il reproduit aussi la mélodie originale qui est conservée ici seulement, mais par malheur uniquement pour le premier vers et le début du deuxième.

Le dernier intermède musical des profanes est attribué aux Romains qui se convertissent devant le miracle des flammes qui n'atteignent pas Agnès. Les bourreaux entonnent l'air d'un chant religieux, 'Bel Seinher Paire glorios, cui tot qant es deu obesir' (intermède n° XVI). La rubrique n'indique pas la mélodie. L'affinité de ce modèle avec une pièce religieuse occitane, écrite en Catalogne au XIII^e siècle, n'est qu'un indice pour l'utilisation d'une mélodie religieuse, mais il mérite d'être mentionné. Milà y Fontanals cite une poésie religieuse polymétrique, dont le mètre, le timbre des rimes et la thématique sont identiques au modèle signalé par l'auteur occitan pour ce chant des bourreaux convertis :

"Senyor ver Deus, rey glorios,
Qui ab vos volgueu-s hom unir;
Membre-us dels vostres servidos
Qui per vos volon mort sofrir;
E fayts los ardis lausados
En vos honrar e obeyr,
De lur poder;
Car vos ets placent douç desir
De lur voler"

(vv. 1-9)¹⁴¹.

Les vingt-et-un intermèdes musicaux qui accompagnent d'une manière si impressionnante le déroulement de l'action dramatique, appartiennent donc dans leur large majorité à la tradition occitane. A part les trois chants liturgiques et l'hymne de la Pentecôte 'Veni creator spiritus', il n'y a que trois cas pour lesquels il faut recourir à des modèles français. L'un d'entre eux, le *conductus* du chancelier de Paris, est lui-même un *contrafactum* de Bernart de Ventadour et les deux autres figurent déjà dans le *Breviari* de Matfré Ermengau, rédigé à partir de 1288 à Béziers.

¹⁴¹ D. Manuel Milà y Fontanals, *Obras completas*, t. II: *De los trovadores en España* (Barcelone, 1889), pp. 497-498. Voici la traduction des vers cités :

"Seigneur, notre Dieu, Roi glorieux,
vous qui cherchez à unir l'homme avec vous,
souvenez-vous de vos serviteurs
qui veulent souffrir la mort pour vous.
Faites que vos plus fidèles adorateurs
vous honorent et vous obéissent
tant qu'ils peuvent,
car vous êtes leur plus ardent désir".

Les trois mélodies ont donc dû circuler dans le Midi. Par contre, on a perdu presque complètement la trace de la chanson 'Da pe de la montaina' qui n'est attestée que par le *Jeu*, Matfré Ermengau et une farce savoyarde tardive.

En ce qui concerne les poésies de troubadours, l'auteur se tient essentiellement, pour les pièces qu'on arrive à identifier, aux chansons dont la large circulation est attestée, et à des auteurs de grand renom comme le comte d'Aquitaine, Guiraut de Bornelh et Raimbaut de Vaqueiras. L'*alba* anonyme (P.C. 461,203) fait exception à cette règle, mais elle a été mentionnée aussi par Matfré Ermengau. On la connaissait donc, du moins à Béziers. Pour les *planh* qui ne comportent pas de renvois à une source, on peut supposer que l'auteur les a créés librement en s'appuyant sur des modèles courtois anciens ou sur leurs adaptations historiquement plus proches de lui, par exemple les *planh* de Joan Esteve et d'autres parmi les poètes de Béziers à la fin du XIII^e siècle.

La poésie religieuse n'est représentée que par deux mélodies, une première dont la provenance reste douteuse, même si Matfré Ermengau s'y réfère de la même façon, et une autre qui nous ramène encore une fois dans la région de Montpellier et de Béziers, le fameux *Planh de Sant Esteve* de Saint-Guilhem-le-Désert.

Que peut-on conclure à propos de la provenance, la facture et l'importance du *Jeu de Sainte Agnès* pour le théâtre occitan du XIV^e siècle?

Deux facteurs, à ajouter aux arguments linguistiques avancés par la recherche, confirment la composition du *Jeu* dans le Sud-Ouest occitan: la référence explicite et marquée au *Planh de Sant Esteve* dans sa version de Montpellier et la présence de cinq mélodies qui ne figurent que dans le *Jeu de Sainte Agnès* et dans le *Breviari* de Matfré Ermengau, composé à Béziers. On revient donc aux seuls endroits pour lesquels l'existence de deux paroisses au titre de s. Agnès est attestée, sans que l'on puisse décider cependant à laquelle des deux se rattachent la création et la représentation du *Jeu*.

En ce qui concerne la dramatisation de la légende, nous avons constaté que le travail de l'auteur occitan dépasse de beaucoup la 'plate adaptation' ou l'utilisation d'un canevas étoffé par quelques dialogues. Il a composé une œuvre clairement structurée, avec une grande sensibilité pour la réalisation dramatique, basée essentiellement sur l'action mouvementée d'un grand nombre de personnages et sur les effets sonores, tant acoustiques que musicaux. Le dramaturge ne s'intéresse pas au langage recherché, aux figures de rhétorique ou aux rimes rares. Il se sert, par

contre, de toutes les ressources de la métrique autres que les rimes pour renforcer la structuration de son œuvre. Il fait aussi intervenir un répertoire musical habilement choisi en fonction de sa résonance auprès d'un public occitan qui certes n'avait pas encore oublié, malgré la perte de l'indépendance et les influences du Nord, sa propre tradition poétique, incarnée dans la poésie des troubadours et leurs mélodies.

Dans ce sens, le *Jeu de Sainte Agnès* — composé bien avant les mystères rouergats et alpins et dans un style moins conventionnel que l'*Esposalizi* et la *Passion Didot* — constitue la première œuvre dramatique originale qui nous soit parvenue du Midi.

Université de Montréal

GIUSEPPE DI STEFANO

STRUCTURE MÉTRIQUE
ET STRUCTURE DRAMATIQUE
DANS LE THÉÂTRE MÉDIÉVAL

'les rythmes sont aussi créateurs de formes'

Leroi-Gouran

I. TEXTE, JEU, REPRÉSENTATION

1. Commençons par une évidence : le texte théâtral est un texte *écrit* destiné à être *dit* dans les conditions d'une performance de représentation, ce qui fait que l'énoncé écrit représente un signifiant parmi d'autres, pas toujours et nécessairement le plus intéressant, le plus réussi. On sait que d'une pièce 'faible', de peu de tenue littéraire, un 'bon' homme de théâtre peut tirer un 'bon' spectacle. En réalité, tout texte 'dramatique' se laisse 'annullare' dans le spectacle¹.

Or, en ce qui concerne le théâtre ancien, qui nous retient ici, seul l'énoncé écrit survit jusqu'à nous, tandis que sur le débit oral, sur les conditions historiques de la représentation nous possédons des renseignements fragmentaires sinon tout à fait inexistants. D'autant plus que, à l'opposé du texte qui jouit d'une certaine stabilité, la représentation a l'attribut de l'unicité, de la non répétition, de la non récupération — et ne se fait pas elle-même document historique. C'est un paradoxe, mais nous ne pouvons identifier le théâtre médiéval qu'avec la composante que nous pouvons analyser, c'est-à-dire : les textes littéraires du théâtre médiéval.

Toutefois, le texte théâtral, de par son statut même, présente la singularité de posséder, consigné dans son langage textuel, toute une série d'éléments qui le prédisposent à la représentation². On dit aussi que le théâtre lui-même est à plusieurs dimensions, son langage est 'pluricodique'³. Il s'agit d'un ensemble de signes inscrits dans le texte, destinés à s'actualiser lors de la représentation selon la gestuelle, les mouvements scéniques, la pose et l'intonation de la voix, l'exploitation des aires de jeu,

¹ Ruffini, 45 et 50.

² Segre (1974), 254.

³ Durand, 113.

l'habillement, etc. Rapport donc entre signifiant et signifié, entre structure profonde et structure de surface⁴, entre 'plan textuel et plan scénique'⁵, entre, plus génériquement, un virtuel fixé dans le texte ou dans une annexe du texte, et un actuel qui sera réalisé sous le coup d'une décodification soumise aux conditions du jeu théâtral. L'espace textuel n'a pas une frontière rigoureuse, le texte bénéficiant aussi d'un lieu annexe, en général des didascalies; mais on distinguera entre ce que le texte dit et ce qu'on dit sur le texte dans le métatexte⁶.

2. Il appartient à l'historien, au philologue de retrouver les conditions d'actualisation de la représentation dans le temps. Il y a en effet dans les études sur le théâtre ancien une tradition qui s'efforce de rendre compte des conditions dans lesquelles la représentation théâtrale pouvait s'effectuer. Les travaux classiques de E. K. Chambers, de G. Frank, les interventions plus récentes de F. W. Marshall ou de A. Henry, de E. Knudson ou de H. Rey-Flaud fournissent de bons échantillons de la problématique soulevée par le théâtre. On ne saurait ici oublier les recherches de G. Cohen notamment sur la représentation du *Théophile*.

Je ferai une place à part dans mon discours à des travaux comme celui, exemplaire, accompli par Jocelyne Reed justement sur le *Miracle Théophile* de Rutebeuf. Elle a exploité en tant qu'indications de mise en scène de la pièce les parties narratives correspondantes dans le *Miracle* selon la version de Gauthier de Coinci, texte que Rutebeuf utilisait très probablement comme 'source principale'⁷, source qu'il a considérablement condensée.

On reconnaît là l'effort, et le danger aussi, de concilier l'exigence de voir le texte comme littéraire et scénique à la fois, de fonder une corrélation entre narratif et mimique ou figuratif⁸ — le danger surtout d'enlever au texte théâtral sa spécificité, d'amortir la 'natura fascinosa-mente enigmatica dell'atto teatrale'⁹ qui, du fait même de sa condensation par rapport à un équivalent narratif, est ouvert à des possibilités divergentes voire inconciliables avec la matrice.

D'autre part, fait significatif, le travail de Reed fait peu de cas de l'aspect métrique du *Théophile*. Ce n'est que vers la fin de l'article qu'on

⁴ Pagnini, 125.

⁵ Jansen (1968), 74; Ruffini, 5.

⁶ Ruffini, 7.

⁷ Reed, 38.

⁸ Ruffini, 48.

⁹ Segre (1980), 393.

trouve une brève allusion à cet aspect de la pièce, avec des conclusions, assez hâtives d'ailleurs, sur les rapports entre les 'divisions du drame psychologique et les changements de mesure'¹⁰.

II. L'ASPECT FORMEL: FRÉQUENCE

1. Le théâtre ancien est écrit en vers — en vers anisosyllabiques, que l'on assume toute la production comme un ensemble ou que l'on se réfère à des pièces isolées: le *Jeu d'Adam* présente deux choix métriques différents, le décasyllabe et l'octosyllabe; *Courtois d'Arras* et le *Jeu de la Feuillée* sont écrits en alexandrins et en octosyllabes; le *Saint Nicolas* présente les vers les plus employés dans l'ancienne littérature.

Cette variété peut être démultipliée, en ceci qu'il y a alternance des différents groupements à l'intérieur de la même pièce. Citons les cas limites:

a. La pièce qui a le plus petit nombre de strophes variées: c'est le *Jeu d'Adam*, où les octosyllabes sont disposés à rimes plates et les décasyllabes en groupes de quatrains monorimes. Toutefois, de par l'alternance des deux mètres, il n'y a pas moins de six changements, c'est-à-dire sept 'unités'.

b. Le *Miracle Théophile* présente un bon choix de mètres: des tétrasyllabes, des hexasyllabes, des octosyllabes et des alexandrins; il y a sept changements et par conséquent huit 'unités'.

c. Jean Bodel dans *Saint Nicolas* n'emploie pas moins de trois vers différents (alexandrins, décasyllabes et octosyllabes) — ce qui semble somme toute conservateur —, mais pas moins de cinq différents groupements de ces mêmes vers et 27 changements pour 28 'unités'.

Compte tenu du fait que l'auteur de *Courtois d'Arras* utilise seulement l'octosyllabe et l'alexandrin, comme Adam de la Halle dans le *Jeu de la Feuillée*, c'est donc Rutebeuf qui, dans le *Miracle Théophile*, a le plus large choix de mètres. On notera que le vers de quatre syllabes apparaît toujours après un (?), deux ou trois octosyllabes, dans un groupement strophique qui n'est pas sans poser des problèmes de fonctionnement.

2. Si nous établissons des statistiques, l'octosyllabe l'emporte sur tout autre mètre, dans l'ensemble de la production comme dans chacune des pièces. Le *Jeu de la Feuillée* semble être le cas limite: aux premiers douze vers près, il est écrit en octosyllabes (1099 moins 12). Les octosyllabes sont disposés selon deux groupements strophiques: couplets à rimes plates et sizains enrichis de trois rimes différentes, a a b c c b. Pour le

¹⁰ Reed, 50.

Miracle Théophile le pourcentage des emplois a été calculé par Reed : avec 63 %, l'octosyllabe domine largement sur les trois autres mètres. Rappelons que l'octosyllabe est disposé non seulement dans des couplets à rimes plates mais aussi selon un groupement strophique anisométrique d'octosyllabes suivis d'un tétrasyllabe rimant avec l'octosyllabe de la strophe suivante.

Le théâtre ancien est en ligne avec la statistique générale qui veut que le plus haut taux de fréquence revienne à l'octosyllabe — le vers 'universel'¹¹, — le vers narratif par excellence, mais aussi le vers 'qui règne sur la scène'¹². Les octosyllabes sont disposés de préférence mais non exclusivement en couplets à rimes plates, cette disposition étant considérée par les anciens théoriciens comme 'la période qui contient un sens parfait'¹³. Le décasyllabe et l'alexandrin font pendant à l'octosyllabe dans des proportions qu'il serait intéressant de relever. Il faut toutefois tenir compte de la succession chronologique des textes, s'il est vrai que l'alexandrin suit, dans son développement, le décasyllabe : Jean Bodel semble marquer le tournant dans le passage de l'un à l'autre emploi. On devrait aussi tenir en juste compte le poids de la tradition dans le choix des emplois faits sur des modèles empruntés à la poésie épique, à l'hymnologie, etc.

III. DÉCOUPAGE

1. Un texte théâtral classique est un ensemble composite qu'on découpe en unités formellement englobées et englobantes qu'on appelle des 'actes', qui à leur tour se composent respectivement d'unités englobées et englobantes qu'on appelle 'scènes', les scènes se composant d'unités plus discrètes voire minimales, indivisibles, sur la nature et la définition desquelles une discussion est en cours parmi les sémioticiens¹⁴. La difficulté vient en premier lieu de la coexistence des codes et de la présence simultanée de plusieurs niveaux¹⁵; d'où la difficulté de définir une 'situation dramatique'¹⁶.

Quoi qu'il en soit, le fait d'avoir étendu la pratique de découpage en 'scènes' et même en 'actes' au théâtre ancien a été une opération fort coûteuse pour l'appréhension de la structure du théâtre médiéval,

¹¹ Lote II, 59.

¹² Elwert, 122.

¹³ Lote II, 88.

¹⁴ Pagnini, 128; Serpieri, 112; Pavis.

¹⁵ Pagnini, 128.

¹⁶ Souriau, Jansen.

d'autant plus qu'elle n'a aucunement résolu les problèmes de segmentation.

Un exemple: Julia Bastin et Edmond Faral semblent découper le *Miracle Théophile* en deux 'actes' (1 à 383 et 384 à 663) ayant respectivement huit et six 'scènes'¹⁷; d'autres ont proposé pour la même pièce tour à tour quinze, seize ou dix-huit scènes; c'est dix-huit scènes, réparties en trois volets (ou actes?), qu'a retrouvées Reed en utilisant les didascalies qu'elle interprète comme des 'indications scéniques'¹⁸. On pourrait multiplier les exemples.

L'hésitation sur le nombre des unités vient manifestement du fait que la définition de scène ou même de 'situation' au sens strict n'est pas toujours acceptée ('la *situation* sera définie comme le résultat d'une division du plan textuel en parties qui correspondent à des groupes achevés du plan scénique. Cela veut dire que dans l'analyse du texte concret nous instaurons la limite entre deux situations là où un personnage entre ou sort ou bien encore là où il y a un changement de lieu dans le décor')¹⁹.

En d'autres mots, on a besoin d'une unité de mesure, on la cherche, mais on en trouve de différentes. Il suffit de vérifier ce qui s'est passé pour la *Farce de Maître Pathelin*, pièce pourtant isométrique. Une tradition fortement enracinée découpe la pièce en dix 'scènes'; c'est ce qu'on fait encore dans les éditions scolaires relativement récentes des maisons Bordas et Larousse. Omer Jodogne, lui, a mieux fait certainement en proposant un découpage en dix-neuf scènes, tout en voyant bien le danger de ce type de suggestion, tant et si bien qu'il a mis sagement les indications entre crochets. Seule l'édition Aubailly a rompu avec la tradition, puisque aussi bien le manuscrit qu'elle utilise possède l'indication *pausa* qui reflète un découpage de tout autre nature, bien plus 'médiéval' et bien plus en accord avec la conception que les gens du moyen âge se faisaient du 'théâtre'. Albert Henry lui aussi a rompu avec la tradition, tandis que l'édition Jeanroy divisait le *Saint Nicolas* en 32 scènes (28 'unités' au plan métrique!).

Or, on sait que l'étude qui inaugure brillamment la réflexion dans ce domaine précis de l'ancienne littérature a été conditionnée, du moins dans certaines considérations, justement parce que W. Noomen s'est trouvé devoir opérer sur des textes découpés en scènes, découpage absolument anachronique en ce qui concerne les textes médiévaux.

¹⁷ Faral-Bastin, 167.

¹⁸ Reed, 41.

¹⁹ Jansen, (1968); Pagnini, 129; Marcus, 76.

Comment donc découper ces textes ?

Au fait, qu'est-ce qu'il faut découper ? Le texte ? le jeu ? la représentation ? Mais aussi : Quel est le critère d'enchaînement, et par là la 'fonction' (au sens de Hjelmslev, de Barthes) de chaque 'unité' ²⁰ ?

Prenons le *Jeu de la Feuillée*, texte qui supporte mal un découpage en 'scènes' et qui, à ma connaissance, n'a pas connu un tel traitement. La tradition veut qu'on découpe le texte pris dans son contenu sémantique ou thématique avec des résultats surprenants dans l'absence de commune mesure qui, encore une fois, les caractérise. Le *Jeu de la Feuillée*, qui n'est certainement pas la pièce qui possède la plus grande variété métrique, a pu être découpé par H. Guy en trois grandes parties qui ne sont ni des 'scènes' ni non plus des 'actes' (mariage, satire, taverne : on remarquera l'absence d'homogénéité dans les unités du découpage) aussi bien qu'en 25 épisodes ²¹ qui reflètent plus ou moins la riche succession des thèmes de la pièce sans qu'on puisse les assimiler à des 'scènes' ; tous les personnages arrageois semblent co-présents dans l'aire de jeu dès le début de la pièce, dans l'attente de la 'faerie'.

Comme alternative, il y a eu la tentation — plus que la tentative — de découper les pièces anciennes en 'mansions'. La mansion semble être la chose dont tout le monde parle (alternative à 'scène' dans les déplacements), mais dont personne ne sait au fait ce que c'est. On finit souvent par la confondre, paraît-il, avec la scène, à ceci près qu'on emploie le palliatif de '(mise en scène) simultanée'. On se rapportera, d'une part, aux discussions, pour donner un seul exemple, sur le nombre de 'mansions' dans le *Jeu de Saint Nicolas* et, d'autre part, à la récente mise au point de G.A. Runnalls sur la pertinence même du terme.

Or, l'existence d'un 'espace neutre', d'une 'aire de jeu privilégiée' caractérisée par sa 'polyvalence', capable de 'modifier les rapports du temps, de l'espace et de l'action' ²², dans la réalisation du jeu doit être prise en bonne considération. Je ne vois pas d'autre possibilité de jeu pour les vv. 385-411, isométriques, du *Jeu de St. Nicolas*.

2. Le texte possède en lui-même une unité de mesure qui présente un double avantage d'exploitation : elle est objective parce que formelle ; elle est authentique parce que son emploi remonte à l'auteur lui-même. Je veux dire par là, ce qui paraît l'évidence même, qu'un texte médiéval résulte de l'addition et de l'enchaînement d'un certain nombre de vers,

²⁰ Pagnini, 135.

²¹ Rony.

²² J.-M. Piemme, 235.

lesquels sont groupés en un certain nombre de strophes, lesquelles sont disposées stratégiquement par l'auteur en alternance, selon des unités plus grandes, qui dans leur succession forment le texte.

Ces unités ont tendance à être repliées sur elles-mêmes; c'est dire que le mètre (au sens large) et le sémantème ont tendance à être superposables (c'est ce qui arrive au niveau du vers, par ex., si le rejet n'intervient pas); de plus, le texte théâtral étant composé de ces unités phatiques que sont les répliques, le morcellement du texte sera encore plus marqué si les unités sémantiques portées par les unités métriques (strophes) correspondent respectivement aux interventions des personnages sous forme de répliques. Il y a là une sorte de tension propre au texte dramatique en vers, tension qui se crée entre la tendance à isoler les unités formelles et à les percevoir en tant qu'unités sémantiques et la liaison à opérer aux deux niveaux entre ces unités pour que le texte soit perçu comme un *continuum*, une unité englobante.

C'est au fond le problème du texte épique dans lequel la laisse, qui pourtant a le privilège de jouer sur sa longueur variable, et donc de mimétiser la monotonie de l'effet de répétition, tend à se renfermer sur elle-même en tant qu'unité: une unité métrique qui devient aussi une unité sémantique. Un poème en laisses est le résultat de l'addition et de l'enchaînement de ces unités selon des procédés qu'une étude classique de Jean Rychner nous a fait connaître.

Le rejet a le pouvoir de briser la superposition entre mètre et sémantème au niveau du vers. Le groupement minimal de vers est le couplet à rimes plates (aabb...). Or, seulement en théorie le couplet, comme la strophe du reste, est une unité à la fois formelle et sémantique. Le couplet, on le sait bien grâce à un célèbre article de Jean Frappier, au moins depuis Chrétien de Troyes, n'est plus une unité sémantique fermée. Dans les textes narratifs on le brise, en décalant l'unité métrique par rapport à l'unité sémantique dans un jeu d'enchaînement qui peut être reproduit à l'infini. Il appartient à 'l'art' du poète d'établir où interrompre ou bien arrêter la chaîne.

Dans les textes dramatiques, lorsque le phénomène se produit aux frontières des répliques, il a été étudié, en effet, comme une présence/absence de rimes dites 'mnémoniques'; mais briser le couplet, ne pas achever une strophe au plan sémantique, c'est accrocher ce qui suit à ce qui précède. Les techniques d'enchaînement peuvent varier.

On voit que je veux récupérer dans cette perspective ce qu'on appelle, de plus en plus d'une manière impropre, la 'rime mnémonique'. Le système est régulièrement respecté comme élément structural dans la

Farce de Maître Pathelin: les parties dialoguées s'achèvent toujours sur un vers impair, par la brisure du couplet; le système est continué et complété par un des deux personnages en se déplaçant ou après le déplacement, plus généralement par un troisième personnage ailleurs (par ex. après le deuxième dialogue entre Pathelin et Guillemete, l'intervention du drapier, qui est encore dans sa boutique, est enchaînée par la rime).

Voyons ce qui se passe au début du *Jeu de la Feuillée*. C'est un lieu commun que d'affirmer que le *Jeu de la Feuillée* s'ouvre sur trois quatrains d'alexandrins monorimes — l'alexandrin 'sérieux et solennel'²³ étant d'habitude réservé aux 'discours majestueux'²⁴ —, avant d'adopter définitivement l'octosyllabe, le vers par excellence de l'ancienne poésie narrative et dramatique. En réalité, Adam arrête sa réplique à la césure du quatrième vers de la troisième strophe: l'unité sémantique (réplique) est achevée, mais l'unité formelle ne l'est pas. Riquier, qui lui donne la réplique, achève l'unité formelle précédente en ouvrant une unité formelle tout à fait nouvelle; c'est ainsi que l'on passe de l'alexandrin aux octosyllabes. Dans le *Jeu de la Feuillée* cette interaction entre unités formelles et unités sémantiques reviendra régulièrement.

Aux vers 32/33, il y a brisure formelle (on passe du couplet aabb à la strophe aabccb). C'est Adam qui parle. Il achève sa réplique seulement au vers 33: il 'enjambe', en ouvrant le nouveau groupement strophique; la réplique de Gillot le Petit (ce qui est un fait sémantique) sera formellement accrochée à l'intervention d'Adam. La même technique d'enchaînement est respectée aux vers 182/183, où l'on retrouve le couplet d'octosyllabes.

Autrefois l'attention de la critique portait de préférence sur des faits de contenu. On se rappellera les restrictions qui ont pesé sur le *Jeu de la Feuillée*; heureusement, plus récemment, on a souligné que la technique de la concaténation au plan sémantique est sévère: une unité sémantique ou thématique est annoncée par un mot dans l'unité précédente. Aujourd'hui on a du mal à souscrire au jugement qui voulait que le *Miracle Théophile* fût construit par des 'scènes juxtaposées plutôt qu'enchaînées'²⁵.

Chez Rutebeuf justement l'emploi de cette mystérieuse strophe aniso-

²³ Elwert, 117.

²⁴ Lote II, 55.

²⁵ Pauphilet, in Reed, 35.

syllabique offre le meilleur exemple d'interaction entre structure métrique et structure sémantique: le vers de quatre syllabes, qui formellement fait strophe avec le ou les octosyllabes qui le précèdent, sémantiquement fait partie de la strophe suivante avec un jeu d'enjambement de strophe à strophe.

On enregistre le même décalage au niveau des unités englobantes formées par les groupements de strophes. Nous avons vu ce qui se passe dans le *Jeu de la Feuillée*. Sur ce texte, je peux ajouter la remarque suivante: les deux brisures prévues par la division tripartite de Guy tombent dans le voisinage immédiat d'un changement dans le système métrique sans toutefois coïncider avec lui; de même les changements métriques (au nombre de six) tombent toujours dans le voisinage immédiat de frontières d'épisodes selon de découpage de Rony²⁶. On peut parler d'un véritable 'système enjambant'. Si l'on relit le *Saint Nicolas* dans notre optique, on verra qu'on n'a pas besoin de corriger (comme le voulait Noomen²⁷) le témoin manuscrit là où le système métrique est décalé d'un vers par rapport aux répliques (vv. 399/400 et 400/401).

Voyons le *Jeu d'Adam*: on n'a pas de mal à diviser le contenu du *Jeu* en trois grands moments: Adam et Eve — Caïn et Abel — les Prophètes. Les deux changements, assez nets quant à la composante 'contenu', se situent à la hauteur des vv. 590 et 744. Or, aucun changement métrique n'est enregistré en co-occurrence avec les changements de contenu. Le moment 'Adam et Eve' se termine sur des décasyllabes groupés en quatrains monorimes (complainte d'Adam): le moment 'Caïn et Abel' s'ouvre — disons: continue — la pièce sur le même type de vers (complainte d'Abel). On fera la même remarque autour du vers 744, où c'est l'octosyllabe qui est confirmé: la frontière entre les décasyllabes et les octosyllabes se situe au vers 622.

Toutefois, le découpage du texte en unités formelles qui ont l'avantage de pouvoir être identifiées et isolées, en tenant compte de la fonction de ces unités dans l'interaction avec la composante sémantique du texte, n'est qu'un aspect du problème plus général de la segmentation du texte.

3. Le texte théâtral, parce que destiné à la représentation, possède des virtualités performatives (la 'troisième articulation')²⁸ et performatives-déictiques qui en permettent une segmentation pour la scène. Le choix

²⁶ Rony, 25.

²⁷ Noomen, 188.

²⁸ Serpieri, 109.

d'un mètre est déjà une 'articulation indicielle sur la scène' inscrite dans la structure même du texte. La variété métrique assurera avant tout une variété dans le tempo de la représentation, en plus de fournir des contenus spécifiques²⁹. D'où cette nécessité de deux (groupes de) personnages

a) qui (se) parlent dans le même mètre et dans le même jeu de rimes;
 b) qui (se) parlent dans le même mètre mais qui brisent la rime;
 c) qui (se) parlent dans deux mètres différents, différenciés mais apparemment non-spécialisés vu que les conditions d'énonciation de l'ego émetteur varient à l'intérieur de la même pièce (l'ange, dans le *Saint Nicolas*, parle successivement à un jeune guerrier, à des cadavres, à un vieux prisonnier);

d) un seul personnage, dans un long monologue, emploie deux mètres différents (cf. *Théophile*, complainte et prière à la Vierge).

Inversement, un personnage qui manifestement se déplace, qui aristotéliquement imite la réalité du déplacement, le *fait* et en réalité le *dit* dans un mètre qui reste identique à lui-même avec prédominance de la parole-action sur l'action.

Courtois d'Arras finalement se décide à retourner au foyer paternel. Tous les indicateurs de la deixis organisent les relations de temps et d'espace autour de l'ego : les vers 431-450 sont occupés par une complainte qui, comme la tradition le commande, est en alexandrins (groupés en quatrains monorimes). Les vers qui suivent (451-664, jusqu'à la fin) sont des octosyllabes à rimes plates : Courtois est chez le bourgeois, prend conscience de sa misère matérielle (vers 549) après avoir pour un instant repoussé l'idée de retourner au foyer paternel (vers 536); il se dit que son père aura pitié de lui en le revoyant en cet état (vers 556-564); au vers 600 il adressera la parole à son père (*Beaus Dous Peres* ...); entre les vers 565 et 599 la parole est icône du déplacement (cf. vers 565 : *Bien sai vers mon païs la voie*; vers 580 : *Dieux! or voi jou nostre maison, les fenestres et les arvols*; vers 583 : *Mon pere voi dedens seoir*; vers 590 : *Il me voit* ...).

Il est à noter que récemment encore G. Macri a divisé *Courtois d'Arras*, à la suite de Faral, en douze scènes; les vers isométriques 451 à 664 sont les 4 scènes de IX à XII :

- IX. le dialogue Courtois/bourgeois,
- X. le monologue de Courtois,
- XI. le dialogue avec son père,
- XII. le dialogue entre son père et son frère.

²⁹ Zumthor, 432.

Ce découpage en 'scènes' est tout à fait gratuit et arbitraire. Il est intéressant de remarquer qu'en aucun cas le poète n'a omis de briser le couplet (d'autres diraient qu'il a respecté la rime mnémonique) là où ces soi-disant changements de 'scènes' se produisent. C'est que pour lui il y a là une seule 'unité'.

L'exemple de *Courtois d'Arras* est suspect parce que cette pièce pourrait être un monologue dramatique. Néanmoins, la gestion de l'espace scénique ne diffère guère de ce qui se passe dans le *Saint Nicolas*, où Oberon parcourt des espaces kilométriques pour faire son ambassade aux quatre émirs. La segmentation est possible grâce au fait qu'on y reconnaîtra une unité métrique différenciée marquant globalement un ailleurs par rapport au lieu du départ et du retour (les étapes sont scandées par l'alternance dans le groupement des octosyllabes aabb / aabccb / aabb). L'unité 'ambassade chez les émirs', ouverte par le 'va, va' du roi, peut être décomposée en unités englobées dont la frontière est nettement marquée par l'allocution dénominative, sorte de vers d'intonation; ces quatre unités sont représentées par quatre strophes: leur brisure formelle sert à assumer l'unité dramatique et le *continuum* sémantique (requête d'aide/promesse d'aide), dont les frontières ne sont pas superposables.

L'économie des moyens formels mis en œuvre dans le *Jeu d'Adam*, texte ancien, texte dramatique enchâssé dans ou qui farcit un texte liturgique (que de codes!) permet de terminer par une remarque, provisoire, sur la spécialisation des mètres employés. Le texte alterne 'état' et 'actions' qui sont pris en charge respectivement dans leurs successions par les décasyllabes et les octosyllabes, vers longs et vers courts. Le choix d'un mètre réclame un certain débit: les mots de tels vers et de telles strophes possèdent des propriétés aussi bien sémantiques que phoniques et visuelles (*lexis* et *melos* donc, mais aussi *opsis*: je pense au début de *Théophile* et à la première réplique de Saladin). Bien perceptibles à la *diction*, ces propriétés fondent les moments 'théâtre' — toujours à la frontière entre le texte et la représentation, la convention et l'innovation, la tradition et la création.

McGill University, Montreal

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- Le Jeu d'Adam*, éd. W. Noomen, CFMA 99 (Paris, 1971).
 Jean Bodel, *Le Jeu de saint Nicolas*, éd. A. Jeanroy, CFMA 48 (Paris, 1925); éd. A. Henry (Bruxelles, 1965); éd. A. Henry (Genève, 1981).
 Adam de la Halle, *Le Jeu de la feuillée*, éd. E. Langlois, CFMA 6 (Paris, 1923²); éd. J. Rony (Paris, 1969); éd. O. Gsell (Wurzbourg, 1970); J. Dufournet, Ktemata, 4 (Gand, 1977).
Courtois d'Arras, éd. E. Faral, CFMA 3 (Paris, 1922²); éd. G. Macri (Lecce, 1977).
 Rutebeuf, *Le Miracle de Théophile*, éd. G. Frank, CFMA 49 (Paris, 1925); in *Œuvres complètes*, éd. E. Faral-J. Bastin (Paris, 1969), t. II, pp. 167-203.
La Farce de Maître Pathelin, éd. R. T. Holbrook, CFMA 35 (Paris, 1937²); éd. C. E. Pickford (Paris, 1967); éd. G. Picot (Paris, 1972); trad. par. O. Jodogne, Ktemata, 3 (Gand, 1975); éd. J. C. Aubailly (Paris, 1979).

Etudes

- R. Brusegan, 'Scena e parola in alcuni testi teatrali francesi del Medioevo', *Medioevo Romanzo*, III (1976), 350-374.
 E. K. Chambers, *The Medieval Stage* (Oxford, 1903).
 R. Durand, 'Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale', in A. Helbo, pp. 112-121.
 W. Th. Elwert, *Traité de versification française des origines à nos jours* (Paris, 1965).
 G. Frank, *The Medieval French Drama* (Oxford, 1954).
 J. Frappier, 'La Brisure du couplet dans *Erec et Enide*', *Romania*, LXXXVI (1965), 1-21.
 H. Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Hale* (Paris, 1898).
 A. Helbo, *Sémiologie de la représentation* (Bruxelles, 1975).
 E. Konigson, *L'Espace théâtral médiéval* (Paris, 1975).
 S. Jansen, 'Esquisse d'une théorie de la forme dramatique', *Languages*, 12 (1968), 71-83.
 S. Jansen, 'Qu'est-ce qu'une situation dramatique?', *Orbis Litterarum*, XXVIII (1973), 235-292.
 S. Jansen, 'Problemi dell'analisi di testi drammatici', *Biblioteca teatrale*, 20 (1978), 14-43.
 G. Lote, *Histoire du vers français*, 2 vol. (Paris, 1949-1955).
 J. Lotman, 'Semiotica della scena', *Strumenti Critici*, 44 (1981), 1-45.
 S. Marcus, 'Stratégie des personnages dramatiques', in A. Helbo, pp. 73-95.
 F. W. Marshall, 'The Rhyme Schemes of the *Jeu de saint Nicolas* as an Indication of Staging', *Australian Journal of French Studies*, 1 (1964), 225-256.
 F. W. Marshall, 'The Staging of the *Jeu de saint Nicolas*: an Analysis of Movement', *Australian Journal of French Studies*, 2 (1965), 9-38.

- W. Noomen, 'Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique', *Neophilologus*, XL (1956), 179-193, 249-258.
- M. Pagnini, 'Per una semiologia del testo classico', *Strumenti critici*, 12 (1970), 123-140.
- P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale* (Montréal, 1976).
- J.-M. Piemme, 'L'Espace scénique dans le Jeu provençal de Sainte Agnès', in *Mélanges Rita Lejeune* (Gembloux, 1969), t. I, pp. 235-246.
- J. Reed, 'Le Miracle de Théophile' de Rutebeuf', *Bulletin des Jeunes Romanistes*, 11-12 (1965), 34-55.
- H. Rey-Flaud, *Le Cercle magique* (Paris, 1973).
- H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du moyen âge* (Paris, 1980).
- F. Ruffini, 'Pseudo-semiotica, pseudo teatro: presentazione', *Biblioteca teatrale*, 20 (1978), 1-13.
- F. Ruffini, 'Semiotica del teatro: testo letterario, ritestualizzazione, testo spettacolare', *Biblioteca teatrale*, 20 (1978), 44-64.
- G. A. Runnalls, "'Mansion" and "lieu": Two Technical Terms in Medieval Staging?', *French Studies*, XXXV (1981), 385-394.
- J. Rychner, *La Chanson de geste* (Genève-Lille, 1955).
- C. Segre, *Le strutture e il tempo* (Turin, 1974).
- C. Segre, 'Il teatro del Rinascimento e la semiotica', in *Il teatro Italiano del Rinascimento*, a cura di M. Panizza-Lorch (Milan, 1980), pp. 389-401.
- A. Serpieri, 'Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale', *Strumenti critici*, 32-33 (1977), 90-137.
- E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques* (Paris, 1950).
- W. Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions, c. 800-1576* (Cambridge, 1978).
- P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (Paris, 1972).

JEAN-CLAUDE AUBAILLY

THÉÂTRE ET RITE: RÉFLEXIONS
SUR LES STRUCTURES SYMBOLIQUES
DE LA SOTTIE-SPECTACLE

Les recherches sur la sottie se sont, ces dernières années — et à ma connaissance tout au moins — orientées vers deux types d'approche:

— une approche sémiotique dont l'excellent article de M. Rus, *La Sottie le sans-suite: éléments*¹ reste le modèle car il est le premier à accorder une importance égale au Texte et à son 'double', le Spectacle². Concurrément, quelques travaux visant, à la suite de P. Pavis, à passer la sottie au crible de la sémiologie peircienne ont aussi été entrepris mais les résultats restent encore fragmentaires.

— une approche 'ethnologique' qui essaie d'éclairer la sottie par le folklore des festivités calendaires — et plus particulièrement du Carnaval. J'ai, pour ma part montré comment, par exemple, Gringore dans son fameux *Jeu du Prince des sotz* superposait à une structure 'séance de tribunal' une structure de jeu de Carnaval³, comment *La Folie des gorriers* ou *La Pipée* suivaient dans leur déroulement les rites folkloriques de Mai⁴. Un pas de plus a été franchi par J. M. Privat qui, dans une brillante thèse d'université soutenue à Paris en novembre 1981⁵, a démontré par une analyse serrée que *Les Menus Propos*, *Le Roy des sois* et *Les Cris de Paris* ne peuvent se comprendre 'si on les isole d'un monde (celui du Carnaval) dont elles sont à la fois la production et la re-production'.

Historiquement et thématiquement la sottie est liée au monde carnavalesque. Pourtant l'apparente pluralité de ses formes (qui s'explique par la

¹ *Langue et Littérature française du moyen âge*, études réunies par R.E.V. Stuip (Amsterdam, 1978), pp. 63-73.

² Je regrette simplement qu'il ait réduit la sottie au seul sans-suite.

³ Communication au Colloque de Goutelas parue dans le *Bulletin de l'Association d'Etudes sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° II (Mai 1980).

⁴ Communication au Colloque international sur le théâtre médiéval, Dublin 1980. A paraître dans les *Actes*.

⁵ J.M. Privat, *Théâtre populaire et parodie carnavalesque*, thèse dactylographiée, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1981.

conjoncture et les milieux de ses auteurs) égare dès l'abord et rend difficile sa réduction à l'unité sur le plan structurel (comme sur le plan de sa définition).

D'ailleurs une telle réduction serait-elle souhaitable? Ne vaut-il pas mieux définir la sottie comme un théâtre aux multiples facettes dont chaque pièce présente souvent une pluralité de structures superposées, un théâtre de la métamorphose fantasmatique en adéquation avec l'esprit du siècle comme l'ont montré les études de Jean Dufournet sur Villon. Dès lors toute nouvelle analyse a sa raison d'être et s'ajoute à celles qui l'ont précédée sans les infirmer pour autant.

C'est dans cet esprit que je me suis demandé si la sottie ne serait pas aussi, au niveau du spectacle (du 'double du Texte' dirait M. Rus), un acte de célébration, de participation 'mystique' à un rituel initiatique, une sorte de thérapeutique chamanique. J'avoue que cette recherche en est encore au stade embryonnaire; c'est la raison pour laquelle je n'appuierai ma réflexion que sur un corpus limité de trois pièces: *Mestier*, *Marchandise*, le *Berger*, le *Temps-qui-court*, *Les Gens* (abr. *Mestier*), *Chascun*, *Plusieurs*, le *Temps-qui-court*, le *Monde* (abr. *Chascun*), *Les Sotz triomphants qui trompent Chascun* (abr. *Les Sotz*).

Ces trois pièces de la fin du XV^e siècle (dont la dénomination défie toute réduction à l'unité puisque la première est intitulée *farce morale*, la seconde *moralité* et la troisième *sottie*) présentent une thématique commune et sont pratiquement les seules à être construites autour du personnage du Temps-qui-court qui en est le moteur⁶. Précisons qu'à notre point de vue ces trois pièces sont des sotties (sottie-jugement pour les première et troisième).

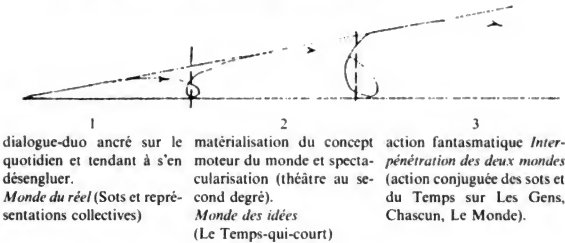
Ces trois pièces présentent une similitude remarquable dans leur structure scénique (au niveau du spectacle)⁷. Celle-ci

- est fondée sur une amplification progressive (à la différence de la farce, on note une progression constante dans l'occupation de la scène: les personnages entrent les uns après les autres et ne ressortent jamais);
- et cette amplification est à causalité interne (c'est le Texte qui génère le personnage et ce dernier, à son tour, génère le Texte);

⁶ Nous excluons *Mestier*, *Marchandise*, *Pou d'Acquest*, le *Temps-qui-court* et *Grosse Depense* qui n'est guère qu'un tableau vivant: *Mestier* et *Marchandise* qui ont *Pou d'Acquest* — et n'ont retiré de lui que chagrin — se voient imposer *Grosse Depense* par le Temps-qui-court. Le personnage de Bon Temps qui apparaît dans d'autres sotties (*Les Sotz qui remettent en point Bon Temps*, *Trois Gallans Bon Temps* et *Faute d'Argent*) est de nature différente.

⁷ Structure qui ne leur est d'ailleurs pas spécifique: cf. *Trois Gallans*, le *Monde qu'on faict paistre et Ordre*, *Les Sotz fourrés de Malice*, *La Folie des Gorriers*.

- présente une structure scénique à trois grands temps marqués par l'entrée en scène de personnages différents :



De là une 'lecture' du spectacle qui pourrait être la suivante : les Sots se rendent maîtres du Temps pour agir sur le Monde. En effet le spectacle semble conçu selon un effet de boule de neige qui vise à établir au final l'empire chaotique et le primat (régulateur?) d'une 'folisophie' (si l'on peut nommer par ce mauvais jeu de mots la sagesse de la folie). Partant du conscient collectif on accède au monde archétypique de l'inconscient collectif pour en tenter l'intégration par une régulation pulsionnelle des conflits.

Si l'on ajoute à cela que, du point de vue de l'acteur/spectateur, la sottise fait passer ce dernier par une mort symbolique (l'action meurt dans une confrontation à un temps arrêté) avant de le relancer dans une action qui est re-naissance à un palier supérieur de la connaissance, on est tenté de voir en elle les étapes d'un rituel initiatique, le premier temps étant un temps de communion (d'établissement de la participation) et d'*euphorisation*, le second, celui de la *transe* (du voyage initiatique), de l'*incarnation magique du Verbe* et le troisième, celui de la pénétration active dans le *monde du délire* établi sur le primat d'une folie distanciatrice et source de puissance magique.

Mais essayons de confronter à ces réflexions la réalité des textes-spectacles.

1. *Le temps de l'euphorisation collective*

Il a pour finalité de susciter-imposer la participation collective et de désengluier des contraintes du quotidien en euphorisant.

a. *Mestier*

La pièce s'ouvre sur l'entrée en scène de personnages tout de suite

individualisés par leur nomination: Mestier, Marchandise puis Le Berger. C'est évoquer par une tripartition fonctionnelle totalisante l'état de *labeur* (c'est-à-dire Chascun et Plusieurs). Par là on associe le récepteur/spectateur à l'acteur pour qu'il se reconnaisse en lui (au niveau du Texte et du Spectacle), invitation-contrainte à la participation collective. C'est d'ailleurs là une convention car les personnages sont des stéréotypes: rien dans leur discours ne trahit un particularisme spécifique de leur état-fonction.

Les premiers échanges des personnages sont intégrés dans des formes poétiques fixes (rondel double pour Mestier et Marchandise, rondel simple pour Le Berger) qui évoquent l'engluement dans les contraintes d'un code qui pourrait être celui des institutions, du réel quotidien (politesse). Soulignons aussi, en passant, l'adéquation de la forme au fonds: le rondel double exprime la litanie répétitive des plaintes, alors que le rondel simple qui suit, plus léger, n'est que salut déjà joyeux.

En fait l'euphorisation se fait ici moins par le langage qui respecte le dogme de la communicabilité que par les caractérisations des personnages qui apparaissent progressivement: d'abord *Mestier le pessimiste* qui ne peut oublier ses difficultés matérielles, puis *Marchandise l'optimiste* qui tente de reconforter son compère, et enfin *Le Berger, image de l'insouciance*:

Que pour mon cas j'aime trop mieulx
Vivre sain, povre, joyeux, gent
Que d'avoir soulcý et argent.

Son but est de suivre l'exemple des *Galans-sans-soulcy*, caractéristique qui fait de lui un des personnages types de la sottie. On a donc là un déroulement scénique qui entraîne l'auditoire et le pousse à suivre la voie/voix du Berger dont l'influence se fait sentir sur les autres personnages qui renoncent au passé et à ses plaintes ('Laissons le moutier la ou il est') pour se concentrer sur le présent.

Dès lors peut être posée la question magique qui, véritable sésame, va générer le personnage suivant et faire accéder au monde vivant des idées (celui de la réalité suprême pour Platon): 'Quel temps court il en ceste ville?'.

b. *Chascun*

D'une totalité figurée par la réunion des trois fonctions sociales sur lesquelles repose le concret quotidien on passe à une totalité résultant de l'addition d'un concept particularisant (Chascun) et d'un concept totalisant (Plusieurs) ce qui a pour effet d'associer plus intimement et plus profondément le récepteur/spectateur à l'acteur en lequel il est contraint

de se reconnaître (la désindividualisation de l'acteur facilite et renforce l'identification et la communion au niveau de l'être). L'énonciation devient ainsi collective.

Comme dans la pièce précédente, au départ Chascun est pessimiste ('Le bas blesse qui n'a argent en habondance') et Plusieurs optimiste ('Y n'est thrésor que de plaisance'). Il est donc normal qu'à la fin de ce temps Plusieurs (qui l'emporte implicitement par le nombre qu'il évoque) amène Chascun à sa manière de voir: 'Arriere chagrin, arriere tristesse/ Car par plaisir je me veux conduire'. C'est là une euphorisation progressive par passage à l'insouciance.

Mais ici l'euphorisation résulte surtout du texte: celui-ci transgresse le dogme de la communicabilité et de ce fait entraîne hors du réel quotidien. En effet:

- aucun des locuteurs ne devient destinataire; le 'je et tu' attendu devient 'je et je'. Le langage détourné de sa fonction communicative devient langage en liberté; c'est un duo qui se donne à voir, qui devient un spectacle euphorisant.
- le 'dialogue' se réduit à une litanie appuyée sur des poncifs rhétoriques dont la succession a une fonction envoûtante (du réel rejeté au rêve éveillé puis au fantasme): opposition hier/aujourd'hui, puis évocation du mythe de l'Age d'Or (Saturne, Apollon), et enfin accumulation verbale qui détourne l'attention sur la matérialité — envoûtante — du mot:

Nos esbas sont bas

Nos beaux jeux sont jus

Nos poix crus sont crus ... (et ce pendant 8 vers)

On se rapproche ici de l'effet provoqué par le sans-suite dont M. Rus déclare: 'l'appel fait au sans-suite a pour unique but de provoquer son annihilation comme tel et sa transformation en expérience intérieure'. Le Texte devient spectacle mimétique qui vise à détourner du réel par une projection dans le temps du rêve mythique puis du fantasme.

- toutes les portes se ferment y compris celle du recours à Dieu et à la prière pour conduire à la seule issue possible, celle de l'inconscient collectif que matérialise l'énonciation en duo de proverbes.

L'état de transe — mystico-païenne — est atteint; le passage au pentamètre, donc au chant libérateur, souligne la décision-sésame: 'Prenons le temps comme il vient'.

c. *Les Sotz triumpnants*

Ici le temps de l'euphorisation est particulièrement développé et

rigoureusement construit selon un dosage savant (insistance au niveau du spectacle sur l'appel-contrainte à la participation).

On assiste à une démultiplication des personnages/acteurs (ce qui permet de prolonger et d'accentuer le remplissage symbolique de la scène et donc d'accentuer la contrainte à la participation et l'euphorisation) qui crée un effet de vertige. De plus c'est l'aspect optimiste euphorisant qui est grossi, car si Chacun reste identique à lui-même, Plusieurs, lui, éclate en trois personnages: Sottie, Teste Verte, Fyne Mine.

De plus ce premier temps respecte une gradation subtile en trois moments:

1. *le cri*: on est proche ici du sans-suite; c'est le langage en liberté détourné de sa fonction communicative. Les mots prennent l'initiative; le signifiant renvoie à sa propre matérialité. De là un effet de vertige incantatoire. Or ce *cri* est prononcé par Sottie, archétype du prêtre de folie qui ouvre le rite avant d'en prendre la direction.
2. *entrée en scène de Teste Verte et Fyne Mine ou l'appel à la communion*: on note ici, bien qu'il soit à peine marqué, le même rapport d'opposition entre Fyne Mine, englué dans le quotidien et ses difficultés, et Teste Verte et sa gaité insouciance.

Le message se situe alors au niveau du spectacle: les deux sots viennent de l'extérieur et se dirigent vers la scène; leur déplacement est à voir dans sa matérialité; il établit le lien avec l'Autre, le récepteur/spectateur. De plus ce déplacement est ponctué d'échanges rapides proches du cri: c'est opter pour une énonciation figurative d'une folie naissante. Geste et Verbe poussent à l'euphorie collective. C'est alors que Sottie pose sa question: 'N'y a il que vous deux sots?'. Le spectacle est alors invitation explicite à communier dans l'euphorie qu'il suscite; le récepteur/spectateur est assimilé à l'acteur/sot:

Sottie: Ou sont il?

T. Verte: Partout...

F. Mine: Hault et bas...

T. Verte: Deça...

F. Mine: Dela...

T. Verte: A tous costés.

Sottie peut donc s'engager à rassembler tout le monde sous la férule de ses sots conformément à son rôle de grand-prêtre de Folie, initiateur du rite. Effectivement, et comme pour matérialiser ses propos, la participation collective se manifeste concrètement par l'entrée en scène de Chacun et, comme le souligne Teste Verte: 'Chacun ce sont beaucoup de gens'.

3. *entrée en scène de Chascun*. Un jeu s'instaure alors qui figure la difficulté à rompre la résistance du récepteur/spectateur pour le faire entrer dans l'euphorie rituelle :

— Chascun est englué dans le réel au point de n'être plus qu'un masque (il est réduit à sa *Persona*) : l'attention est attirée sur sa matérialité que les sots décrivent en l'observant : 'Chascun contrefaict le seigneur/Chascun faict maintenant du sage...'. Cette description est inscrite dans la forme rhétorique du *Dit de chascun* qui souligne l'emprise de la convention, de la norme sur Chascun. Tout cela explique le refus de Chascun de se rendre à l'invitation de Sottie ('Faictes venir Chascun a moy'). Pour ce faire il faudra d'abord briser la convention contraignante qui est la marque d'un réel quotidien pétrifiant. Effectivement :

— Chascun, bousculé et brutalisé par les sots (image de la violence nécessaire pour se détacher du réel), laisse, en se débattant, entrevoir sous son costume la livrée de folie : débarrassé de la convention, de l'emprise contraignante du quotidien (son costume), il laisse entrevoir sa nature profonde (les pulsions de l'inconscient collectif) ce que souligne la réplique de Sottie : 'Chascun est vostre frere'.

— Dans un jeu qui figure alors la fonction même de la sottie, Fyne Mine et Teste Verte peuvent rééduquer Chascun en lui faisant redécouvrir ses instincts naturels, les pulsions élémentaires liées à la nature même de l'être : rire et pleurer. Ils réactivent sa sensibilité émotive. C'est un retour à l'état primordial qui seul peut faire craquer le vernis inhibant de la civilisation. Chascun peut ainsi entrer dans l'euphorie collective qui conduit à la transe (en se désindividualisant — perte de son costume — il se fond à l'inconscient collectif) : il joint sa voix au chant des sots qui célèbre la prééminence de l'Eros sur le Logos.

Ce premier temps est donc bien un temps d'euphorisation, d'entrée dans le rite, qui conduit à la transe collective. L'euphorisation repose soit sur la nature des personnages dont l'entrée en scène progressive crée un rythme, soit sur les personnages *et* un verbe qui, se détournant du dogme de la communicabilité, devient incantation envoûtante, soit sur le spectacle même, jeu qui évoque, invoque et provoque la participation collective.

L'état de transe atteint, on entre dans le temps fort du jeu rituel qui est pénétration dans le monde des idées selon une démarche qui a de nombreux points communs avec l'animisme des primitifs puisque le concept devient chair.

2. *L'incarnation magique du Verbe ou la maîtrise du temps*

Dans les trois pièces ce second temps est celui d'un hors-temps onirique caractérisé par l'emprise de l'initié sur l'élément moteur du monde et de la vie: le *Temps-qui-court*. Minute de temps arrêté où l'initié — dans l'état extatique du chaman qui aborde les frontières de l'Au-delà — côtoie la divinité. Il se déroule en trois étapes:

- matérialisation, incarnation magique du Verbe suscitée par la formule rituelle. C'est la manifestation de l'Esprit au médium; le signifiant prend vie et avec lui, l'autre côté du miroir apparaît.

- théâtre au second degré: le concept incarné évolue devant les yeux de l'acteur-spectateur-initié dont l'inaction physique momentanée caractérise la mort symbolique.

- naissance du mouvement qui établit des rapports égalitaires dans ce monde des idées lesquels confèrent à l'initié une puissance magique qui lui donne la maîtrise du temps.

Examinons concrètement cette phase dans les trois textes:

a. *Mestier*

- Matérialisation du Temps-qui-court générée par le Texte: 'Qu'esce qu'on dict du temps qui court? /Parle on de MOY en ce cartier?'. L'entrée en scène du personnage est en elle-même un jeu/spectacle qui se donne à voir: il va et vient dans la salle, s'adressant au récepteur/spectateur (c'est la poursuite de l'appel à la participation: tout le monde est concerné), déplacement qui n'est pas à interpréter dans sa seule matérialité. On franchit le seuil de l'intentionnalité: le déplacement est à la fois caractéristique du personnage *et* spectacle signifiant (caractère chaotique de ce temps de transition qu'il faut dominer). La communication obéit désormais aux lois du monde onirique (monde de l'image en mouvement, en métamorphose). Le costume même du personnage ('vestu de diverses couleurs') est indéfinissable, changeant comme le rêve. La matérialité de l'objet-accessoire s'opacifie; l'investissement de l'objet le transforme en pure signifiante. Les liens avec le monde régi par le code de la communicabilité, par le Logos, sont rompus (il y a rupture dans le mode de perception habituel du discours).

- Très vite on passe au théâtre au second degré et à une vision kaléidoscopique du réel qui est celle de la mouvance du rêve. Le Temps-qui-court va faire quatre apparitions-disparitions aux yeux de Mestier, Marchandise et Le Berger. Et chaque fois sous des aspects divers: habillé

de diverses couleurs, en rouge, en armes et 'brouillé'. Chaque apparition est ponctuée d'un échange intégré dans des formes poétiques fixes (8 rondeaux et une forme à refrain): encore retenus par des structures de pensée prisonnières de la matérialité du réel (que figure l'emprisonnement du discours dans des formes fixes), Mestier, Marchandise et Le Berger restent dans une attitude contemplative distanciée (leur discours se borne à l'énoncé des données répétitives des formes fixes ou à des duos). Cependant leurs actes lors de chaque départ du Temps traduisent leur passage progressif de la matérialité à la spiritualité: pour l'arrêter — et avoir ainsi prise sur lui — ils tentent de le passer au 'crible', puis réclament un tonnelier pour l'empêcher de fuir, comme on fait pour un tonneau, et enfin se taisent: de l'action à la perte de parole les initiés se figent dans une mort symbolique.

— Mais le Temps-qui-court s'arrête à son tour et on va assister à l'établissement progressif de l'emprise des initiés sur lui, qui s'affirme lorsqu'ils lui imposent leur questionnement: 'Qui vous a ainsi brouillé?', 'Qui vous habille, qui vous change?', 'Qui vous fait estre ainsi estrange?'. Au niveau du spectacle c'est le recours à la même technique que celle qui avait généré ce second temps, mais maintenant l'impulsion vient des personnages (sorte de retournement égalitaire) qui, dorénavant, ayant assuré leur puissance magique sur le monde des idées (qui est aussi celui de l'inconscient collectif), vont diriger le temps final du rite.

b. *Chascun*

Cette pièce utilise la même technique que la précédente. Après la décision qui marque l'aboutissement de la transe ('Prenons le temps comme il vient' avec l'ambiguïté sémantique de *comme* qui signifie *comme* et *au moment où*) c'est:

— la matérialisation du Temps-qui-court qui, par trois fois, va passer devant Plusieurs et Chascun (on franchit le seuil du monde onirique comme en témoigne le costume du personnage qui porte un 'saulvaige habilement', 'tant de hardes', 'bonnet rond, cornes, cornete/Papiers et instruments divers et vieux')

— puis on passe au théâtre au second degré qui est le temps de la contemplation (et de la mort symbolique) pour les acteurs/spectateurs,

— après quoi l'action renaît: à son troisième passage, on prend le Temps-qui-court au lacet. C'est l'arrêt du temps ou le passage au hors-temps: les initiés pénètrent dans le monde intemporel des idées grâce d'ailleurs à leur mort symbolique au réel des choses que souligne leur désindividualisation marquée par l'identité de la réponse qu'ils font à la

question du Temps concernant leur nom: 'Plusieurs gens chacun nous appelle' (ils se fondent en un et oublient leur matérialité pour n'être plus qu'esprit collectif). Puis c'est le passage au questionnement qui va asseoir la puissance de l'initié sur l'idée qu'il domine. Notons qu'ici la véritable communication (de *je* à *tu*) ne s'établit que dans le fictionnel de ce temps du fantasme.

Avec l'explication du costume du Temps (qui est déjà, au niveau du Texte, une anticipation du troisième temps) l'objet-accessoire se désopacifie: le Temps est comportement social (véralité d'Eglise, hypocrisie de fausse justice, guerre et ruine du travail). Comme le Temps vante son état (en faisant l'apologie de l'amoralisme) et offre ses services (des leçons de tromperie pour parvenir aux honneurs et à la richesse) aux galants, ceux-ci pactisent avec lui et il les emmène voir le Monde. Ayant ainsi réduit le Temps à leur loi, les initiés ont acquis la puissance magique qui leur permettra d'agir sur le Monde.

c. Les Sotz triuphant

On retrouve ici la même démarche que dans la pièce précédente mais traitée plus brièvement:

- arrivée du Temps (matérialisation) sur une chanson qui le présente: c'est l'entrée dans le monde des idées;

- sur l'ordre du grand-prêtre Sottie: 'Chacun selon le Temps sera' on assiste à la phase de théâtre au second degré: Fyne Mine et Teste Verte, transformés en spectateurs, suivent en la commentant l'éducation que le Temps donne à Chacun. Elle consiste en une leçon d'amoralisme (être menteur, flatteur, hypocrite) et en le don d'une trompe dont Chacun s'empresse de se servir avec bonheur. La matérialité de l'objet s'efface devant l'intentionnalité. Dans ce monde de la métamorphose c'est l'énonciation et non l'énoncé qui porte le sens: c'est déjà un renversement mais ce renversement conçu comme découverte de l'envers du miroir devient connaissance véritable.

On aboutit à la même idée que dans la pièce précédente: Chacun a mis le Temps à son service. D'ailleurs la dénonciation de l'amoralisme du Temps constituait déjà, en quelque sorte, un rabaissement qui était marque d'emprise sur lui.

- Puis l'annonce de Sottie à ses suppôts: 'Le Temps désormais sera à votre gré' ouvre le troisième moment en sortant les initiés, jusque là spectateurs, de leur mort symbolique pour les pousser à une action qui est re-naissance et établissement de leur puissance magique sur le Temps.

Par la magie du rite, on pénètre ainsi dans le monde des idées où l'initié

s'assure la maîtrise du temps; il va alors pouvoir devenir un nouveau dieu capable d'imposer au monde des choses la régulation de sa folie-sagesse.

3. *Le monde du délire, paradis de la folie*

C'est le temps du règne des initiés qui imposent au monde dont ils deviennent les guides, leur 'foliosophie' pour en faire un monde du renversement ... et de l'équilibre atteint.

a. *Mestier*

Pour répondre aux questions de Mestier, Marchandise et du Berger, Le Temps-qui-court va leur chercher un nouveau personnage qu'il rend responsable de son état présent: Les Gens (concept collectif que son incarnation démythifie) qui est l'image même du monde à l'envers. De 'condition saulvage', il porte un manteau ainsi qu'un masque derrière la tête (il voit sans voir et 'parle mal en arrière') avec de grandes oreilles, marche à reculons et profère un langage inarticulé (détourné de sa fonction communicative). Les Gens livrés à leurs instincts sont redevenus des êtres primitifs agités par une folie primaire et inorganisée et sont cause de l'état du Temps qui 'ne se changera ... jusqu'à ce que Les Gens se changent'. Théâtralement, l'incarnation du concept que représente Les Gens (qui équivaut à l'apologie de l'amoralisme que faisait le Temps dans les autres pièces) est déjà prise de pouvoir sur lui. Et de fait, par la vertu d'une chanson qu'entonnent les initiés, Le Temps entraîne Les Gens et tous deux vont se changer pour revenir habillés en *galants*.

L'emprise de Mestier, Marchandise et Le Berger sur le Temps les a donc conduits à remodeler Les Gens (= le Monde). Mais le costume final de celui-ci (et du Temps-qui-court) qui l'assimile aux initiés dans une scène qui se caractérise par l'équilibre atteint, souligne l'établissement et le rôle régulateur de la folie-sagesse: le monde à l'envers a retrouvé la sagesse en revêtant la livrée de folie. Renversement carnalesque s'il en est!

b. *Chascun*

Dans cette pièce, le temps final est déjà préparé au temps précédent: le mystère du Temps-qui-court a été éclairci et les sots ont plié celui-ci à leur loi: le règne de la folie a déjà commencé.

Plusieurs, Chascun et le Temps-qui-court vont trouver le Monde (rôle fonctionnel identique à celui de Les Gens) et lui offrent de se joindre à eux. Celui-ci hésite lorsqu'il compare les conceptions de vie des nouveaux arrivants à celles des 'gens du passé', mais une plaidoirie très rhétorique

sur le refrain 'C'est la façon du temps qui court' le convainc et il suit ses nouveaux compagnons qui lui déclarent : 'Vestir te fault *a la renverse* / Et prendre aussi nostre livrée'. Et l'on assiste au renversement — carnavalesque — symbolique du Monde qui marque son entrée dans le règne de la folie (il déclare lui-même qu'il est 'maintenant fol devenu') mais d'une folie régulatrice parce qu'égalisatrice. L'Eros a pris le pas sur le Logos, la nature sur le code: en renouant avec sa sensibilité à l'irrationnel, l'homme retrouve sa liberté et l'affirmation réconfortante de sa puissance magique sur les choses. En atteignant le monde des idées (qui est celui de la réalité suprême selon Platon et les platonistes de l'École de Chartres) il a assuré sa maîtrise sur le temps et donc sur le monde.

c. *Les Sotz triomphants*

C'est ici Chascun qui joue le rôle fonctionnel de Les Gens ou du Monde après qu'il se soit plié au Temps. Mais son règne, de courte durée, va laisser place à celui des sots: sur l'ordre de Sottie, Fyne Mine et Teste Verte obtiennent du Temps une double trompe qui leur permet (selon l'adage) de 'tromper' Chascun dont l'instrument ne sonne plus pour avoir été trop utilisé. Et pendant que le Temps sombre dans le sommeil, Chascun doit se plier au nouvel ordre imposé par les sots qui, eux, 'ont toujours le Temps'. On retrouve une nouvelle fois les mêmes idées dans une action-spectacle fondée sur le renversement qui établit la prééminence de la folie-sagesse sur le monde qu'elle régule, et qui est en même temps affirmation de la puissance magique des initiés qui ont accédé au monde des idées, monde qui échappe au temps.

On a donc là trois pièces qui, en plus de leur structure spécifique, se déroulent selon la progression d'un véritable rite initiatique. Après le désenglueage progressif du monde des choses par une euphorie collective suscitée qui conduit à la transe, on atteint l'envers du miroir, là où le Temps, contraint à s'incarner par la magie du verbe devient une force que l'on domine et arrête pour promouvoir le règne d'une folie distanciatrice, libératrice et humaniste (au sens où elle redonne à l'homme son libre arbitre) qui, seule, peut rétablir l'équilibre dans un monde qui s'abandonne au chaos. Véritable religion carnavalesque qui tente d'affirmer la puissance de l'homme initié sur le destin et rétablit la prééminence du monde des idées sur celui des choses.

C'est sans doute dans de telles pièces que le théâtre médiéval renoue le

plus avec sa fonction rituelle originelle : il se donne à voir comme une célébration d'une religion païenne, un exorcisme.

Université de Perpignan

JEAN BATANY

ALLÉGORIE ET TYPOLOGIE:

LE TIERS ÉTAT DANS QUELQUES SOTTIES ET MORALITÉS

Claude Lefort¹, à propos des vues de Machiavel sur l'histoire politique des cités, a suggéré que s'y manifestait la conception nouvelle d'un 'champ social homogène'. Cette formule pourrait être transposée dans un domaine un peu différent, et éclairer assez bien l'histoire de cette 'formation discursive' — comme dirait Michel Foucault — qui, du X^e au XVII^e siècle, considère la société sous l'angle de sa composition fonctionnelle, pour laquelle le terme consacré vers le XV^e s. est celui d'«estats du monde»². L'évolution de ce domaine idéologique et littéraire pourrait en effet s'expliquer en partie par deux mouvements successifs dans le sens de l'«homogénéisation» du 'champ social'. La première étape est celle de l'an mille, quand Aelfric, et, à sa suite, Gérard de Cambrai³ mettent les humbles *laboratores*, les travailleurs de la terre, sur le même plan que les ouvriers de la parole, les *oratores*, pourvus de grades ecclésiastiques, et que les défenseurs héréditaires de la collectivité, *bellatores* ou *pugnatores*. Mais l'homogénéité réalisée à ce stade restait très artificielle et théorique. L'idéologie des *ordines*, du XII^e au XIV^e s., ne se manifeste guère dans les textes que par une présentation sérielle et séparée des représentants de chaque catégorie, qui entrent successivement sur la scène, mais ne se

¹ *Les Formes de l'histoire* (Paris, 1978), p. 134; voir aussi *ibid.*, p. 145-146 pour un rapprochement avec le théâtre: 'Tout se passe comme si l'écrivain attirait son lecteur à ses côtés face à la scène qu'il considère'.

² Sur cette 'formation discursive', voir mes brèves synthèses: 'La charpente médiévale du discours social' (*Europe*, n° 654, octobre 1983, p. 120-129) et 'Estats du monde (revues des —)' dans l'*Encyclopédie Bordas des littératures en langue française*. Divers ouvrages ont abordé (incomplètement) le thème littéraire des 'estats', en particulier celui de Ruth Mohl, *The Three Estates in Medieval and Renaissance Literature* (New York, Columbia U.P., 1933, réimp. 1962).

³ Jacques Le Goff et moi-même avons attiré l'attention sur l'éclosion du thème à cette date. Le problème a été repris de façon développée et approfondie dans un séminaire de Georges Duby, d'où est sorti son livre *Les Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* (Paris, 1978).

trouvent pratiquement pas face à face, sauf dans certaines fables ou dans l'*Art d'aimer* d'André le Chapelain.

Et pourtant, il y a bien déjà quelque chose comme une *scène*, et c'est peut-être là que se joue la péripétie fondamentale dans l'histoire du thème des 'estats du monde', vers la fin du XIV^e siècle. La tendance des idéologies sociales à trouver leur représentation sur un 'eschafaud', comme on disait, les mettait matériellement dans un espace homogène, et devait donc aboutir à un affrontement physiquement égalitaire entre les représentants des divers 'états' avant même que cet affrontement se manifestât de façon claire et durable dans les réunions politiques des États Généraux, peut-être même des États Provinciaux.

On le voit à l'histoire de l'expression 'Tiers État'. Dans les textes politiques officiels, il est couramment question des 'trois estats' dès l'époque d'Étienne Marcel, mais ce terme désigne alors, en général, un bloc indissocié, définissant une 'nation' à identité régionale, ou constitué pour faire face aux exigences financières des princes; c'est seulement aux États Généraux de 1484 qu'on en voit tiré le terme 'Tiers Estat'. Or, j'ai trouvé ce terme plus d'un siècle plus tôt dans un texte littéraire, le livre de *Modus et Ratio* d'Henri de Ferrières, traité de chasse 'moralisé' où les animaux sont proposés comme modèles aux grandes catégories sociales: le cerf est 'approprié aux gens de l'Église', le daim et le chevreuil 'aux empereurs et aux rois et à tout l'estat noble', et 'la biche et le lièvre peuent bien estre figure et essample au tiers estat, ce sont les gens de labour qui labourent de quoi les autres se vivent ...'⁴. Ce n'est pas du théâtre, mais c'est déjà, en quelque sorte, un déguisement: les bêtes prennent des costumes d'"états" sur la scène de la nature; et l'adjectif ordinal représente déjà une vocation à la caractérisation qualitative, pour un groupe qui dépasse difficilement la définition résiduelle.

Cette caractérisation se fera en grande partie au théâtre, mais elle y posera un problème. On voit aussitôt que l'abstraction arithmétique d'une notion comme 'tiers estat' peut difficilement se prêter à une présentation dramatique. Bien sûr, en lisant le texte sur la biche et le lièvre, les lecteurs de *Modus et Ratio* saisissent ce que peut être un 'troisième état' de la société: non pas seulement l'"état" de ceux qui n'appartiennent pas aux deux autres, mais surtout le dynamisme social qui donne à tous ces gens l'ébauche d'un idéal commun, celui de pourvoir aux nécessités matérielles de la vie. Mais il est très difficile de faire de cela

⁴ Henri de Ferrières, *Les livres du Roy Modus et de la Roynne Ratio*, 1: *Le livre des deduis* (écrit entre 1354 et 1376), éd. G. Tilander (Paris, 1932), t. I, p. 140-144, chap. 74.

un personnage vivant sur l'«eschafaud», alors qu'il est facile d'y représenter les deux premiers états par des acteurs habillés en ecclésiastique et en chevalier. Pour ces deux personnages, les valeurs correspondantes semblent directement incarnées dans le groupe social, bien que Christine de Pizan, comme nous le verrons, éprouve le besoin de doubler par une représentation allégorique des valeurs la représentation collective des hommes. Mais la difficulté est plus grande pour le troisième élément, qui, chez les moralistes du XII^e siècle, n'avait guère servi que de masse de manœuvre passive dans les conflits entre haut clergé et aristocratie laïque, ce qui ne lui définissait pas la *valeur* originale nécessaire pour bien construire une représentation *allégorique*; et il était composé d'hommes aux costumes et aux métiers extrêmement divers, ce qui rendait difficile une représentation par un personnage à signification *collective*. Plus facile était la possibilité d'une représentation *typologique*, où un personnage individuel (un marchand, un laboureur, etc.) servait à évoquer une foule d'autres personnages assez différents, mais avec lesquels il partageait quelques traits l'opposant aux deux autres 'états'. Nous allons voir que ces trois types de désignation et de représentation — allégorique, collective et typologique — sont les pôles entre lesquels a hésité la tradition dramatique pour mettre en scène l'élément démographiquement capital et idéologiquement résiduel du système social ternaire⁵.

Une mise en scène qui nous échappe, dans sa plus grande part, pour le XIV^e siècle, la quasi-totalité des textes théâtraux de cette époque étant perdue; mais au fond, cette perte des textes n'est peut-être rien à côté de celle des images visuelles, puisqu'il est bien attesté qu'il y a eu, à cette époque, un très grand nombre de scènes muettes et de tableaux vivants représentant les 'trois ordres', dans les entrées royales ou les fêtes princières par exemple. Cependant, le texte a fini par imposer son poids critique, parce que le clerc-écrivain du XIV^e s. consacrait de plus en plus ce qu'il écrivait à 'jouer' la société dans ses rapports fonctionnels, où il était pris lui-même⁶.

⁵ Sur ces divers types de désignation pour représenter les 'estats', je simplifie ici un problème que j'ai un peu plus approfondi pour les textes du XII^e siècle: 'Normes, types et individus: la présentation des modèles sociaux au XII^e s.', dans *Littérature et société au Moyen Âge*, Actes du colloque des 5-6 mai 1978 p.p. D. Buschinger (Amiens, Centre d'études médiévales, 1978), p. 177-200. Je simplifie aussi le problème de l'«allégorie», en employant ici ce mot dans le sens moderne de 'personnification' (voir mes *Approches du Roman de la Rose*, Paris, 1973, chap. II, p. 29-45, spéc. p. 40 pour les sens du mot).

⁶ Voir Jacqueline Cerquiglini, 'Tension sociale et tension d'écriture au XIV^e s.: les dits de Guillaume de Machaut', dans *Littérature et société au Moyen Âge* (voir note précédente), p. 111-129.

Chez Guillaume de Machaut ou dans le *Songe du Vergier*, le clerc ne 'joue' guère que le rapport entre clergé et noblesse; mais, dans la seconde partie de *Modus et Ratio*, le *Songe de Pestilence*⁷, le troisième partenaire prend une place que sa subdivision en hypostases contradictoires ne fait que rendre plus voyante. Il s'agit d'une guerre allégorique entre les Vices et les Vertus, chaque camp s'efforçant de rallier les divers éléments de la société; les trois états délibèrent à ce sujet 'par ordres', ce qui ne se verra que deux cents ans plus tard aux États Généraux de France. Le clergé et la noblesse se rallient facilement à l'armée des Vices; mais les 'gens de labour' se divisent, la masse des riches marchands, des usuriers et des avocats n'imposant à leur 'ordre' le ralliement au mal qu'en faisant taire les 'petits laboureurs' vertueux⁸. Nous sommes là bien plus près de la forme théâtrale que dans la première partie du même ouvrage; mais la représentation allégorique s'arrête curieusement à la porte des réalités sociales: les valeurs morales positives et négatives sont personnifiées: Ratio, Sapience, Vérité, Charité, Humilité, en face de Fausse Amour, de Satan et des Vices, énumérés dans les 'dix premières batailles' de leur armée; mais les 'trois états' sont représentés, au sein de l'"onzième bataille" de cette armée des Vices, par des groupes d'hommes désignés au pluriel: 'rois, ducs, comtes, chevaliers, escuiers, evesques, archevesques, prestres, toutes manieres de clercs' ... 'avocats de court d'Église et avocats de court laie' ... 'bourgeois, marchans, taverniers, usuriers, laboureurs de toutes manieres et de tous arts mecaniques' ... On a bien l'impression que *Noblesse* et *Clergé* pourraient résumer, à titre de personnages à la fois allégoriques et collectifs, les deux premiers ordres, mais que c'est le troisième qui ferait alors problème à cause de sa définition résiduelle et de sa 'diversité'⁹ qui permet difficilement de le ramener à un personnage unique.

Lorsque Conrad de Hirsau, au XII^e s., à propos de la *Psychomachie*, veut définir le procédé que les manuels de littérature appellent aujourd'hui 'allégorie', il le définit comme une sorte de 'métonymie', où l'on représente 'continens pro eo quod continetur, id est Fides pro fideli,

⁷ Écrit entre 1374 et 1377. Voir l'éd. citée ci-dessus (note 4), tome II, spécialement p. 3-162.

⁸ Pour cet épisode de la division du Tiers État (chap. 200, p. 130-132) voir mon étude: 'Le bonheur des paysans: des *Géorgiques* au Bas Moyen Âge', dans *Présence de Virgile* (Paris, 1978), p. 233-248 (p. 242).

⁹ Ce mot est généralement péjoratif au Moyen Âge, par ex. dans le *Dit des Planètes*, où la pauvreté paraît spécialement repoussante par la multiplicité de ses aspects: voir mon étude 'Les pauvres et la pauvreté dans les revues des *états du monde*', dans *Études sur l'histoire de la pauvreté*, p.p. M. Mollat (Paris, 1974), t. II, p. 469-486 (p. 483-484).

Ydolatria pro idolatra, et sic de ceteris'¹⁰. Cette explication pourrait être acceptable à propos des personnifications de Vices et de Vertus, mais l'extension du procédé aux valeurs sociales prouve qu'elle n'était pas profondément exacte à l'époque même de Conrad: dans l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille, il est franchement impossible de dire que *Nobilitas* représente les nobles, ni que *Pauperies* représente les pauvres¹¹. La théorie de Conrad de Hirsau (dans laquelle 'métonymie' signifie 'synecdoque') ne commence à trouver une application claire aux 'états' qu'aux XV^e et XVI^e siècles, au moment du développement massif des représentations théâtrales.

Vers 1402-1403, dans le *Chemin de longue estude*¹², un songe de Christine de Pizan nous présente les 'quatre reines qui gouvernent le monde': Sagesse, Noblesse, Chevalerie et Richesse. La première a une escorte purement allégorique, formée des diverses sciences. Mais la seconde est escortée collectivement des 'empereurs, roys, ducs et comtes', la troisième des 'gens d'armes', et la quatrième des 'gens de tous les estas', parmi lesquels beaucoup de gens d'Église et de marchands. Christine semble s'arrêter au seuil de la synecdoque allégorique: on n'a encore chez elle qu'un rapport métonymique entre le groupe social et la valeur à laquelle il s'attache, un rapport rappelant ceux que pose le thème du 'mariage des filles du diable' aux XIII^e et XIV^e siècles.

Cependant, la synecdoque allégorique, représentant collectivement les nobles par 'Noblesse' et les clercs par 'Clergé', était annoncée dans certains textes de Rutebeuf, de Jean de Condé et d'Eustache Deschamps; et on la retrouve chez Christine et chez son ami Gerson lorsqu'ils utilisent l'image des membres du corps social. Mais ici encore, on voit quelle difficulté il y a à passer au degré abstrait pour le Tiers État: dans le *Livre de la Paix*¹³, Christine décrit le corps de l'État en disant bien: 'les bras qui est la *chevalerie*, les flancs qui est la *clergie*', mais ensuite 'les reins et le ventre qui sont les bourgeois, les cuisses qui sont les marchans, les jambes et piéz qui sont le menu peuple'. S'inspirant alors de Jean de Salisbury, qui avait réagi au XII^e s. contre la doctrine des 'trois ordres'¹⁴,

¹⁰ Conrad de Hirsau, *Dialogus super auctores*, éd. R. B. C. Huygens (Bruxelles, 1955), p. 36-38: la personnification est possible 'tropice, id est per figuram metononiam'.

¹¹ Alain de Lille, *Anticlaudianus*, éd. R. Bossuat (Paris, 1955), chants VIII-IX, p. 173-198. Sur ce type d'allégories dans cette œuvre, voir mes *Approches* ... (supra note 5) p. 36-37.

¹² Ed. Robert Puchell (Berlin-Paris, 1881), en particulier vers 2803-3004.

¹³ Ed. C. C. Willard (La Haye, 1958), p. 123-124 (et le passage commenté dans mon *Français médiéval*, 3^e éd., Paris, 1981, p. 260-67).

¹⁴ Voir Duby, *Les trois ordres* (supra note 3), p. 317-323.

elle refuse ici l'unification du 'tiers état', et la comparaison avec ses œuvres précédentes montre qu'elle tend partout à le disloquer, apparemment parce qu'elle ne peut pas arriver à le ramener à une valeur. *Clergie*, *Chevalerie* sont des valeurs permanentes du XII^e au XV^e siècle. Au contraire, au niveau de la problématique de la vie matérielle, niveau qui est celui du Tiers État, un retournement tend à se produire: *Richesse* remplace son contraire *Pauvreté*, qui n'est plus guère défendue que par l'inertie des formulations morales traditionnelles, ou par l'énergie des Ordres Mendiants qui fournissent à une société d'économie monétaire sa nécessaire contre-partie idéologique. Le ventre est gras, les pieds sont maigres, mais ils constituent ensemble ce 'bas du corps' qu'atteignent si peu la science, la spiritualité, et le courage agressif ou défensif: leur solidarité les définit davantage par leur problématique commune, celle de la vie matérielle, que par leur position sur l'axe de cette problématique.

Au fond, un débat entre deux positions opposées sur un même axe est peut-être trop froid et trop vain pour s'exprimer de façon vivante. Un débat entre deux problématiques est bien plus riche, malgré les malentendus sur lesquels il s'établit nécessairement, ou peut-être grâce à ces malentendus, qui obligent à admettre une pluralité de valeurs. C'est dans cette perspective qu'on pourrait examiner le lien, chez Christine et Gerson, entre l'emploi de termes abstraits plus au moins allégorisés et l'apparition du dialogue polémique, où les divers éléments de la société se lancent à la tête des accusations mutuelles. Dans le *Chemin de longue étude*, ce sont les quatre abstractions qui s'accusent ainsi réciproquement. Dans le sermon de Gerson du 25 février 1403¹⁵, ce sont 'aucuns de bourgeoisie' qui 'murmurent contre clergie', tandis qu'aucuns du clergie murmurent contre bourgeoisie', et que 'plusieurs de chevalerie mesprisent tant clergie comme bourgeoisie'; un peu plus loin, la portée polémique de ces discours est neutralisée parce qu'ils sont rapportés au même locuteur allégorique purement moral, *Male Envie*. Mais l'idée du 'débat entre les trois états' est lancée; et le troisième 'état' y est désigné par un terme qui évoque la réussite sur le plan des valeurs matérielles, par métonymie (Richesse) ou par appellation collective (Bourgeoisie).

On sait comment ce type de débat a été magistralement repris et mis en forme par Alain Chartier quelques années plus tard. Dans son *Quadriloge invectif*¹⁶, chacun des trois ordres est représenté par un

¹⁵ *Sermon contre l'envie pour la Quinquagésime*, éd. Mgr Glorieux, Jean Gerson, *Oeuvres complètes*, vol. VII. *L'œuvre française*, 2^e partie, *Sermons et discours* (Paris, 1968), pièce 380, p. 910-912.

¹⁶ Alain Chartier, *Le Quadriloge invectif*, éd. E. Droz (Paris, 1923). Voir sur cette œuvre François Rouy, *L'Esthétique du traité moral d'après les œuvres d'Alain Chartier* (Genève, 1980).

personnage et un seul, soigneusement décrit. Ce parti-pris, qui sera matériellement nécessaire au théâtre, l'oblige à faire de ses personnages quelque chose d'intermédiaire entre les 'reines' abstraites et leur 'escorte' concrète du *Chemin de longue estude*. Pour la noblesse, Alain choisit le système typologique du *Songe du Vergier*: c'est le *Chevalier*, représentant modèle de son ordre, qui parle. Pour les deux autres états, il adopte une désignation collective: *Clergié* et *Peuple*. Ces désignations n'étaient pas nouvelles, mais faire de la seconde un personnage parlant au style direct nous paraît une étrange nouveauté, malgré le précédent de certains 'discours collectifs' d'historiens. Cependant, devant le naufrage quasi-total de la littérature théâtrale antérieure à 1430, il serait téméraire de prétendre juger si c'est Alain Chartier qui s'est inspiré du théâtre ou le théâtre qui s'est inspiré de lui.

Peut-être, sur le point qui nous occupe, n'est-ce ni l'un ni l'autre: si on regarde de près la littérature du XV^e siècle après le *Quadriloge Invectif*, on n'y trouve guère d'œuvre où un personnage nommé *Peuple* dialogue avec les représentants des deux premiers états. Dans la moralité scolaire *Excellence, Science, Paris* et *Peuple*¹⁷, le clergé et la noblesse n'apparaissent pas en tant que tels; de même dans la 'bergerie' de *Mieulx-que-devant*¹⁸, où *Peuple-Pensif* et *Plat-Pays* se plaignent des pillages des 'gens d'armes'. Dans la moralité de *Povre Peuple*¹⁹, le personnage portant ce nom est bien présenté comme un 'vilain de village', et opposé à *Plusieurs* qui est 'un grant gouverneur, un homme de bien, un seigneur', mais ce face-à-face politique entre gouvernant et gouverné ne correspond guère à la doctrine des trois ordres; en tout cas, le clergé n'apparaît pas. Cette appellation de *Pauvre Peuple* se retrouve dans le discours de Jean de Rély aux États de 1484, dans un phrase où elle pose un problème: l'épithète est-elle explicative ('le peuple, composé de pauvres'), ou déterminative ('la partie pauvre du peuple')?²⁰ On ignore le contenu de la moralité de *Poble comun* jouée à Digne en 1493. Dans le *Pas de la mort* d'Amé de Montgesoie, vers 1465²¹, l'expression 'peuple

¹⁷ Ms. B.N. fr. 1661; voir L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Age* (Paris, 1886), n° 31, p. 63.

¹⁸ E. Viollet-le-Duc, *Ancien théâtre français*, tome III, p. 219-231; voir aussi *Recueil du British Museum*, fac-similé éd. par H. Lewicka (Genève, 1970).

¹⁹ éd. Werner Helmich, dans *Philologica romanica Erhard Lommatzsch gewidmet* (Munich, 1975), p. 145-243.

²⁰ 'En l'estat du peuple, sire, il y a grant désordre: non pas, sire, au fait de ce povre peuple, qui est rompu et cassé des charges importables qui luy a fallu porter ...' (dans Jehan Masselin, *Journal des Etats Généraux de France tenus à Tours en 1484*, éd. Bernier, Paris, 1835, p. 207-208).

²¹ Éd. Th. Walton dans *Medium Aevum*, II (1933), 15-17.

mécanique' désigne le Tiers État, accusé de gronder, mais on ne l'entend pas parler; de même, au début du XVI^e s., quand les termes de *peuple*, *peuple commun*, *peuple de labour* apparaissent dans des listes de trois états chez des libellistes comme Jacques d'Adonville ou Michel de Tours.

D'une façon générale, sauf chez Amé de Montgesois, l'emploi du mot *peuple* paraît alors lié à une certaine sympathie pour la catégorie qu'il désigne. On peut même observer que dans l'*Invective contre la guerre papale* de Guillaume Cretin²², c'est seulement la troisième strophe, consacrée au 'peuple', qui représente un véritable mouvement constructif, le poète y proposant de refaire l'unité des Chrétiens par un projet de Croisade, alors que la strophe sur l'Église n'évoquait guère qu'une consternation passive, et celle sur la noblesse qu'une réaction et une menace contre Jules II. Mais, dans cette ballade, le peuple ne parle qu'au style indirect.

En fait, *peuple* a toujours été un mot assez ambigu, et peut-être particulièrement à cette époque. Une tradition remontant aux emplois bibliques de *populus* en faisait la désignation collective d'un groupe national par opposition à son Dieu ou à son roi; cette valeur est représentée, par exemple, dans le *De XII abusivis saeculi*²³, texte extrêmement lu au Moyen Âge et où le *populus sine lege*, le dernier des 'douze abus', correspond à la nation non convertie au christianisme, et se distingue nettement ainsi du onzième 'abus', celui de la *plebs sine doctrina*, qui représente le cas d'une masse populaire mal dirigée. Au XII^e siècle encore, cette valeur de *populus* domine, mais à côté d'elle, d'après les relevés du *Nouveau Du Cange*²⁴ dépouillés par Mme Bautier, on trouve des exemples de *homo de populo*, opposé à *miles* dans des textes de coutumes ou de chartes.

L'ambiguïté est particulièrement nette dans les documents des États Généraux de 1484²⁵, aussi bien dans le *Journal* en latin de Jean Masselin que dans le discours de Jean de Rély conservé en français: les mots

²² Éd. Kathleen Chesney, *Oeuvres poétiques de Guillaume Cretin* (Paris, 1932), pièce 29, p. 58-59.

²³ *Pseudo-Cyprianus de XII abusivis saeculi*, éd. S. Hellmann, *Texte und Untersuch. z. Gesch. d. Altchr. Lit.*, XXXIV (Paris, 1909), p. 1-62, ou à défaut PL, IV, 869-882 ou XL, 1079-1088.

²⁴ D'après les relevés présentés par Mme Bautier le 15 mars 1975 au cours du X^e des 'Colloques d'humanisme médiéval' du P. Hubert, consacré à l'emploi de la notion de 'populaire' par les médiévistes. Voir mon résumé de ce colloque dans le volume collectif d'hommage au P. Hubert, *Culture et travail intellectuel dans l'Occident médiéval*, éd. G. Hasenohr et J. Longère (Paris, 1982), p. 95-104.

²⁵ Voir ci-dessus note 20 pour l'édition.

populus et *peuple* désignent tantôt l'ensemble de la population, représenté par les Trois États, tantôt le Tiers État seul, pour lequel, en latin, on a plus souvent *populus* que *plebs* (les deux mots traduisaient sans doute le français *peuple*, mais la nuance péjorative du second convenait mal à la dignité des députés du Tiers ...). La même ambiguïté se trouve fréquemment pour *peuple* vers la fin du XV^e siècle, par exemple chez Commynes, qui ne semble pas en être gêné.

Une solution curieuse et inattendue a été l'emploi comme nom, pour désigner la masse par opposition à l'élite, du dérivé *populaire*; comme il semble difficile de l'expliquer par l'ellipse d'un nom masculin, il faut y voir une 'dérivation impropre', mais on peut se demander si elle n'a pas été comprise d'abord comme une appellation typologique ('l'homme populaire', en face du 'noble'); cependant, plus tard, dans ses nombreux emplois au cours du XVI^e siècle, la valeur collective (comme équivalent de *plebs*) est évidente. Cette valeur se serait mieux expliquée pour le pluriel *les populaires* (relevé par le *FEW* à partir de 1338, mais peu fréquent par la suite): c'est alors un simple calque du latin médiéval *populares*, emprunté plutôt aux textes du Droit Romain qu'à Cicéron (chez qui il désigne un parti et non une classe), et dont je relève, par exemple, plusieurs occurrences dans le *Tragicum argumentum* de François de Montebelluna en 1357²⁶. Mais la valeur collective attribuée au singulier semble tout à fait étrangère aux emplois du latin *popularis* (si bien que cet emploi aurait abouti, d'après un exemple de Du Cange, à une latinisation bizarre en *popularus*). En français, le *FEW*, après un exemple isolé de Gace Brulé, date cette valeur de 1466²⁷. En fait, elle ne devient fréquente qu'au XVI^e siècle, et il est un peu surprenant que Gringore, avant 1515, dans sa *Vie de saint Louis par personnages*²⁸, appelle *Le populaire* l'acteur qui représente le gros de la population (et spécialement celle de Paris) par opposition à *Bon Conseil*, *Chevalerie*, *l'Église* et *Les Prélats*: au contraire de ce qu'on pouvait constater un siècle plus tôt chez Christine de Pizan, ce sont les deux ordres supérieurs et non le troisième qui sont ici 'éclatés'²⁹. Dans cette œuvre de

²⁶ Voir 'Le *tragicum argumentum de miserabili statu regni Franciae* de François de Monte-Belluna', éd. André Vernet, *Annuaire-Bulletin de la Société d'Histoire de France* (1962-1963), p. 103-163, aux § 13 (2 ex.), 16, 18 et 19.

²⁷ W. von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, IX, 178.

²⁸ Pierre Gringore, *Vie de monseigneur saint Louis par personnages*, éd. A. de Montaiglon (Paris, 1877; reprint Genève, 1970).

²⁹ Voir mon étude 'Une interférence entre mystères et moralités: le cas des personnages allégoriques de *trois estats*', à paraître dans les actes du Congrès de la Société pour l'Histoire du théâtre médiéval tenu à Viterbe en juillet 1983.

propagande en faveur de Louis XII assimilé à Louis IX, il faut sans doute voir derrière l'emploi de *populaire* au lieu de *peuple* le désir de souligner que le surnom de 'Père du peuple' marquait l'accord du roi avec la totalité de la nation hiérarchisée, et non avec le vulgaire contre les nobles.

Pour s'écarter de l'appellation trop générale *peuple*, divers autres moyens tentent de désigner plus spécialement les non-nobles et non-clercs : dans les textes officiels des États de 1484, c'est l'expression 'tertius status', 'tiers état', dont le numérisme administratif souligne une situation dépendante ; dans les textes littéraires, au contraire, cette expression est extrêmement rare, mais l'on y trouve couramment une désignation allégorique inconnue aux documents des États Généraux : *Labeur*, qui souligne fortement un rôle fonctionnel.

Alors que *peuple* est un terme collectif fixé dans la langue, et dont l'emploi ne pose un problème véritable que s'il désigne un personnage singulier que l'on voit ou qui parle, *Labeur*, au contraire, est le type de la métonymie allégorique, qui ne peut prendre le sens d'une désignation sociale que dans la littérature. Mais il n'en est que plus volontiers employé dans l'iconographie et dans le théâtre, avec une variante *Labour*, qui, je pense, n'était pas encore très significative vers 1500. Exceptionnellement, le terme est employé dans des textes qui caricaturent ou attaquent les vices des trois états, comme le *Mystère de l'Institution des Frères Prêcheurs*³⁰ ou la *Complainte de France* écrite pour la campagne de Charles VIII à Naples³¹. Mais ordinairement, son emploi correspond à une conception beaucoup plus laudative des 'trois ordres' et spécialement du troisième. Dans le *Débat de félicité* de Charles Soillot³², c'est *Dame Labeur* qui vient soutenir que les paysans sont plus heureux que les nobles et les gens d'Église. Plus tard, entre 1490 et 1540, c'est *Labeur* ou *Labour* qu'on trouve généralement dans trois sortes de libelles utilisant le thème des trois états : les épitaphes sur la mort des princes (Charles VIII ou Claude de France), les 'pronostications' ou évocations du bon temps ou du mauvais temps à venir, et surtout les dialogues politiques servant à conforter le gouvernement dans ses guerres contre le Pape, les Anglais, les Suisses ou l'Empereur. Cependant, dans ce dernier

³⁰ *S'ensuit ung mistère de l'institution de l'ordre des frères prescheurs*, Paris, Trepperel, s.d. (déb. XVI^e), Bibl. Nat. Rés. Yf 1611.

³¹ A. de Montaiglon et J. de Rothschild, *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e s.*, tome VIII (Paris, 1858), p. 80-89.

³² Écrit en 1462. Conservé dans 4 mss., dont le B.N. fr. 1154, f° 1-85 ; analyse par Louis Polain, *De Guldene Passer* (1926), p. 49-74. Voir mon article cité ci-dessus à la note 8, p. 244-245.

cas, Labour n'a pas toujours le beau rôle : dans un libelle de 1508³³, elle propose avec l'Église de laisser passer Maximilien, alors que Noblesse et la France décident de l'en empêcher. Notons qu'en 1494, dans un libelle du même type sur la campagne d'Italie³⁴, André de la Vigne avait fait aussi intervenir le Tiers État contre la guerre, mais sous un tout autre nom : il appelait son personnage, présenté avec mépris, *Jenesçayqui*. Cette maladresse de propagande ne semble pas avoir été renouvelée sous le règne du 'père du peuple', mais la désignation isolée *Jenesçayqui* a l'intérêt de nous montrer que le personnage typologique, lorsqu'il est vu de façon très péjorative, peut, à la limite, s'assimiler à une sorte d'indéfini, système qui représente, pour la désignation d'une catégorie, le pôle opposé à celui du personnage allégorique comme *Labeur*.

Dans la *Moralité des Trois États réformés par Raison*, qui figure dans le *Recueil Trepperel*³⁵, on a un débat conflictuel entre les trois ordres comme dans la *Ressource de Chrétienté* d'André de la Vigne, mais ce débat concerne surtout les pillages, il est donc orienté en faveur du Tiers État et contre la noblesse guerrière, c'est pourquoi le Tiers y est représenté par le nom abstrait et valorisé de *Labeur*.

Cependant, la place de *Labeur* dans le système des 'états' n'est pas toujours nette, en raison de sa concurrence avec *Commun* ou *Commune*. Un rondeau assez obscur, qui a été attribué à Georges Chastellain, à Olivier de la Marche et à Jean Marot, annonce³⁶ que les 'trois estats' sont 'Église, Noblesse et Labeur', mais s'adresse ensuite à 'la Commune', que le poète appelle 'm'amour', et qui, dit-il, est au service des trois à la fois.

C'est une théorie analogue qu'on a dans la moralité du *Capifol*³⁷, où *Commun* se présente comme le personnage central en face du *Ministre de l'Église*, de *Noblesse* et de *Labeur*, dont le premier lui dit 'nous sommes

³³ *L'arrest du Roy des Romains donné au grant conseil de France*, dans Montaignon et Rothschild, rec. cité, t. VI, 1857, p. 135-146.

³⁴ *Ressource de Chrétienté*, première partie du *Vergier d'Honneur*, éd. s.d. (vers 1498), Bibl. Nat. Rés. Lb²⁸ 15.

³⁵ *Moralité des trois estatz reformez par Rayson pour soulaiger le Monde*, éd. dans le fac-similé du *Recueil Trepperel* préparé par E. Droz (Genève, 1966), pièce XX (non paginé : en fait, p. 171-175). Sur les *Moralités* en général, et celles que je cite ici en particulier, se reporter à l'important ouvrage de Werner Helmich, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, I : *Das religiöse Theater* (Tübingue, 1976).

³⁶ Éd. A. Kervyn de Lettenhove, *Oeuvres de Georges Chastellain*, t. VIII (Bruxelles, 1866), p. 314 (cp. *Oeuvres de Jean Marot*, éd. 1723, p. 226).

³⁷ *Le Jeu du Capifol, moralité à quatre personnages*, dans L. Le Roux de Lincy et Fr. Michel, *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux* ... (Paris, 1857), t. II, 1^{re} pièce ; texte original dans *Le manuscrit La Vallière*, fac-similé p.p. W. Helmich (Genève, 1972), n° 113-117.

les trois estats' et l'appelle 'povre fabre', ce qui paraît l'assimiler aux artisans des villes alors que Labeur, qui se vante de lui donner 'nourriture seine', est plutôt le peuple des campagnes. Mais les paroles de Commun sur Labeur sont ambiguës: il semble partager avec lui une sorte de solidarité en face des classes dirigeantes, mais, à un moment, il semble l'assimiler au travail abstrait qui pèse sur ses propres épaules: 'De labeur bien souvent je dignes / et labeur vient souvent cheux moi' ... 'ne me veuilles plus travailler!' On pense un peu au procédé des 'vers à double sens' que permettent les personnages allégoriques; mais il s'agit, ici, d'autre chose: dans les 'vers à double sens' habituels, l'un des sens concerne le personnage matériel de la pièce, et l'autre sa signification abstraite; ici, il s'agit de deux des significations symboliques possibles d'un personnage, celle de 'travail, y compris celui des artisans des villes', et celle d'ensemble des travailleurs des champs'.

Il est trop facile de parler de 'maladresse de l'auteur' à propos d'une pareille ambiguïté; il faut tout de même admettre qu'elle ne gênait pas trop les spectateurs, c'est-à-dire que, pour eux, la personnification allégorique pouvait assumer la polysémie du terme sur lequel elle était construite. Comment cela se réalisait-il dans l'imagination des spectateurs? C'est difficile à dire. On pourrait penser, pour ce cas, au jeu d'une symbolisation à deux degrés: le public s'assimilait probablement plus ou moins à 'Commun', étant composé d'une majorité de citadins; il voyait devant lui un personnage symbolisant les travailleurs des champs, mais ceux-ci pouvaient être, pour lui, le symbole typologique du travail en général. On pourrait dire à la fois que cette double symbolisation est rendue possible par la polysémie du mot, et qu'elle la rend possible.

Ce jeu de symbolisations entre les mots *Commun* et *Labeur*, dans le *Capifol*, est donc lié au problème de l'assomption des conflits sociaux par le public: il ne peut saisir le conflit qu'en considérant les 'trois estats' comme un système qui lui est extérieur, mais en même temps, il ne peut y entrer qu'en se sentant solidaire d'un des groupes à l'intérieur du système. Et le terme de *Commun*, qui désigne le peuple des villes dans son unité et non dans ses fonctions sociales, peut être un palier dans la prise de conscience des conflits autour des tréteaux.

Il ne faudrait cependant pas croire que l'appellation *Commun* ou *Commune* était réservée au peuple des villes. Dans le *Livre des trois Eages*, de Pierre Choynet, écrit en 1483, un rondeau pose que 'tous les estats du monde' se ramènent à trois: le clergé, les nobles, et le *commun*, c'est-à-dire 'ceux qui sont aux labours duis'; il est vrai que ces trois entités ne sont pas vraiment personnifiées, mais assimilées aux parties du

corps, suivant un système de correspondance peu conforme aux traditions, puisque le 'commun' représente pour Choynet le foie du corps politique (et non les jambes ou les pieds comme dans le *Policraticus* et les textes de même inspiration). Dans le cahier officiel des États Généraux de 1484, le titre 'chapitre du commun' recouvre tout ce qui concerne 'le tiers et commun estat', c'est-à-dire aussi bien les impôts civils et religieux que les pillages militaires. Le terme n'a pas nécessairement une connotation laudative: en 1522, le pamphlet anti-royal *Le Monde qui n'a plus que les os*³⁸, après le mal qu'il dit de l'Église, de l'état de noblesse et des 'Lettrés professeurs', ajoute que le 'Commung populaire' imite fâcheusement les Grands; il semble que là aussi, bien que l'image du corps ne soit pas développée, chaque état soit un des membres du 'Monde', personnage qui se plaint de sa triste situation. Cette expression 'Commun populaire', composée de deux adjectifs dont chacun peut être substantivé séparément, est à la limite de l'allégorie et de l'appellation collective.

Le jeu entre les divers types d'appellation se retrouve dans les emplois de *Pauvre* et de son dérivé *Pauvreté*. A ma connaissance, le seul texte français de l'époque où le terme abstrait *Pauvreté* désigne un personnage représentant l'ensemble du Tiers État est la moralité de la *Lessive*, qui ne date que de 1540, et où l'inspiration protestante aboutit à une critique sociale violente³⁹; c'est peut-être aussi la pièce où le représentant du Tiers prend le plus à témoin le public, s'adressant à lui beaucoup plus qu'aux autres personnages sur la scène. En revanche, dans la moralité *L'homme juste et l'homme mondain*⁴⁰, le personnage de *Pauvreté* ne représente pas du tout l'ensemble des pauvres, mais la puissance qui frappe l'homme en le précipitant dans la misère. Rappelons en outre la présence de *pauvre* comme adjectif dans la *Moralité de Pauvre peuple* déjà citée; on peut en rapprocher la *Déploration sur le trépas de Claude de France* où l'auteur s'adresse à 'Pauvre Labeur'⁴¹.

Dans la moralité de Michault Taillevent sur le Traité d'Arras, en 1434⁴², l'appellation de *Povre commun* pose le même problème que

³⁸ Éd. Montaiglon et Rothschild (voir supra note 31), t. XII, 1877, p. 212-213.

³⁹ *Moralité de l'Eglise, Noblesse et pauvreté qui font la lessive*, mêmes éd. que supra note 37 (Le Roux de Lincy: t. I, 23^e pièce; manuscrit La Vallière: f^o 109-113). Voir mon article cité ci-dessus à la note 9.

⁴⁰ De Simon Bougoin. Éd. Paris, Vêrard, 1508, reprod. par W. Helmich, *Moralités françaises* (Paris, 1980). Résumé par W. Helmich, *Die Allegorie* (supra n. 35) p. 182-183.

⁴¹ Éd. Montaiglon-Rothschild (supra note 31), t. XII, p. 141. Montaiglon écrit *Povre, labeur*, avec une virgule, mais je pense que *povre* est ici épithète de *labeur* et non substantivé.

⁴² Éd. par J. H. Watkins, 'A Fifteenth Century Morality Play: Michault Taillevent's *Moralité de Peuple Commun*', *French Studies*, VIII (1954), 207-232; et Robert Deschaux, *Un poète bourguignon du XV^e siècle, Michault Taillevent* (Genève, 1975), p. 87-110.

Commun populaire cité plus haut : chacun des deux adjectifs se trouvant ailleurs dans un emploi substantivé, on peut se demander lequel est ici le noyau du syntagme nominal et lequel est une simple qualification ; mais je n'insiste pas sur ce cas, puisque, dans cette pièce, le personnage ne s'oppose pas aux autres catégories de la société. Dans la *Moralité de Charité*⁴³, l'appellation *Povre meschant* ne laisse pas le même doute : le mot *meschant* ne peut être qu'épithète, et c'est *Povre* qui est la véritable désignation du personnage, opposé à un 'Riche avaricieux' et à un 'Bon riche vertueux' ; mais il ne s'agit encore pas proprement d'une appellation du Tiers État, puisque le Riche avaricieux est appelé 'un marchand' et fait donc, lui aussi, partie du Tiers. Il n'y a pas non plus d'opposition des trois ordres dans *Bien avisé, Mal Avisé*⁴⁴, où apparaît un personnage secondaire dénommé *Le Povre*.

En somme, le mot *Pauvre* ne peut pas servir normalement à personifier le Tiers État : la désignation typologique d'un groupe social homogène aux autres doit évoquer plus directement une *fonction* plus ou moins bien remplie (plutôt mal dans les textes choisissant ce type de désignation). En revanche, le terme *Pauvreté*, utilisé comme désignation allégorique, pourra finalement, dans un texte tardif, définir un des trois états en lui laissant un minimum d'homogénéité avec les autres, parce que la pauvreté, si elle ne représente pas une fonction précise, représente du moins, dans la perspective chrétienne, une sorte d'idéal social⁴⁵.

On ne trouvera évidemment pas pour toutes les familles de mots cette opposition de valeur entre le nom désignant une personne et le nom abstrait. Ainsi, dans la moralité *Mestier, Marchandise, le Berger, le Temps et les Gens*, j'ai observé, dans le fac-similé du manuscrit La Vallière⁴⁶, que le nom de *Marchandise*, devant toute une série de répliques, était remplacé par *Le Marchant* : il y a donc, au moins au niveau de cette catégorie sociale, une sorte de neutralisation possible entre la désignation allégorique et la désignation typologique. Du reste, dans la moralité de structure voisine (mais bien plus pessimiste) *Marchandise, Mestier, Peu-d'Acquest, Le Temps-qui-court et Grosse Despense*⁴⁷, on voit à un moment *Marchandise* s'adresser à *Mestier* en l'appelant 'Gens de mestier'. Le Tiers État n'est pas nettement opposé

⁴³ Mêmes éd. que supra, note 18 (Viолет-le-Duc, t. III p. 337-424).

⁴⁴ Éd. Paris, Vêrard, s.d. (1498?), Bibl. Nat. Rés. Vêlins 602.

⁴⁵ Voir Michel Mollat, *Les pauvres au Moyen Age, étude sociale* (Paris, 1978), et mes *Approches* ..., cf. supra note 5, p. 81-95.

⁴⁶ Mêmes éd. que supra, note 37 (Le Roux de Lincy, tome IV, 13^e pièce ; manuscrit La Vallière, n° 73, ff° 401-408).

⁴⁷ Mêmes éd. que supra, note 18 (Viолет-le-Duc, t. III, p. 249-266).

aux deux autres ordres dans ces deux pièces, mais on y observe que, dès le moment où il est dissocié en personnages de fonction différente, ces personnages ont du mal à tenir l'appellation abstraite; ils deviennent le plus souvent des personnages typologiques, désignés par le nom de celui qui fait un métier.

D'autres personnages typologiques peuvent cependant représenter l'ensemble du Tiers État; on les trouve surtout dans les 'sotties', sur lesquelles on peut renvoyer à l'étude approfondie de Jean-Claude Aubailly⁴⁸. Mais ces désignations semblent d'autant plus proches des désignations de type allégorique que l'idéologie des 'trois ordres' est plus présente. Dans la *Sottie du Jeu du Prince des Sots* de Gringore⁴⁹, le personnage de *Sotte-Commune* s'oppose à deux séries de seigneurs et d'abbés qui représentent typologiquement les deux premiers états, mais elle est elle-même plutôt un personnage allégorique, comme on le voit à des expressions comme: 'toujours la Commune grommelle', ou au passage dans lequel, après avoir dit que 'les marchans et gens de mestier n'ont plus rien', elle reprend l'idée par: 'tous les jours mon bien amenuyse'. Et cette position ambiguë du point de vue de la technique littéraire correspond à la position ambiguë du personnage dans l'action: il s'agit d'un débat entre les deux autres états, abbés qui soutiennent le Pape et seigneurs dévoués au Roi, mais Sotte-Commune affirme d'abord son indifférence pour ces querelles politiques et son goût de la paix; et, dans la suite, elle ne se décide à soutenir les Princes qu'en gardant cette position à mi-chemin entre le public et les acteurs que prend souvent le Sot, avec ses apartés complices qui créent une certaine solidarité entre lui et les spectateurs en face de personnages dont le degré de distanciation théâtrale souligne le prestige social, au point de le rendre dérisoire. Car finalement, à cette époque, les personnages les plus typologiques sont peut-être plus loin du public que les personnages allégoriques ou proches de l'allégorie.

Dans la *Sottie de Folle-Bobance*, vers 1500⁵⁰, l'héroïne de la pièce déclare qu'elle veut 'tenir ses trois états' (réunir ses États Généraux): elle convoque donc ses trois enfants, mais chose curieuse, ceux-ci ne correspondent pas aux trois ordres traditionnels des assemblées, puisque ce sont: 'Premier fol gentilhomme, second fol marchand, tiers fol labou-

⁴⁸ *Le Monologue, le dialogue et la sottie* (Paris, 1976). Voir aussi Heather Arden, *Fool's play, a Study of Satire in the 'sottie'* (New York, 1980), spécialement p. 65-137, 'Satire of the Third Estate'.

⁴⁹ E. Picot, *Recueil général des soties*, t. II (Paris, 1904), p. 105-173.

⁵⁰ Ibid., tome I (Paris, 1902), p. 235-270.

reux'. Le système est laïcisé, et le Tiers État habituel est dissocié en deux professions fondamentales⁵¹, mais le principe d'une tripartition semble associé au choix, pour le troisième élément, d'un nom typologique dérivé de *labour* et rappelant par là les schémas où ce mot-base servait lui-même de désignation allégorique. Le même *laboureur*, ou du moins sa variante moins 'populaire' en —eur, représente le Tiers État dans le dialogue écrit par Robert Gaguin au moment des États de 1484; un dialogue, somme toute, parathéâtral, comme celui d'Alain Chartier dont il s'inspire. Mais deux des personnages du *Quadriloge* étaient allégoriques, alors qu'ici les trois sont typologiques: *Débat du laboureur, du prestre et du gendarme*⁵².

A première vue, il s'agit, comme chez Alain Chartier, de reproches mutuels où le thème fondamental est celui des pillages de l'armée. Mais on voit tout de suite ce que peut représenter la perspective typologique quand on compare le libelle de Robert Gaguin aux États de Tours auxquels l'auteur a participé: ces États n'ont été aucunement un débat entre laboureurs, prêtres et gendarmes, mais entre bourgeois, prélats et nobles; en outre, les trois ordres, bien loin de s'y battre entre eux comme aux États de 1614, se sont assez bien entendus contre les Princes, et c'est seulement à propos du paiement des frais de l'assemblée que le Tiers s'est opposé aux deux autres ordres. Une tendance de la perspective typologique serait donc de représenter, dans chaque ordre, un niveau social et moral inférieur, où certains conflits peuvent être plus aigus ou plus voyants. Les personnages de Gaguin représentent les trois fonctions sociales au niveau populaire, et en même temps au niveau des soucis quotidiens plutôt que des idéaux élevés. Ce niveau de l'idéal est mieux représenté dans les œuvres à personnages allégoriques, même si cela aboutit à mettre en vedette des oppositions profondes.

Dans la *Sottie à huit personnages*⁵³ et la *Seconde Sottie de Genève*⁵⁴, le Tiers État est encore plus dissocié en personnages typologiques. Dans la première, à côté de Sot-Dissolu 'habillé en homme d'Église' et de Sot-

⁵¹ Ce type de tripartition sociale est relativement rare dans les 'revues d'états'. On peut penser aux conceptions de Claude de Seyssel, *La monarchie de France*, I, 11, 13-19 (éd. 1515; rééd. Poujol, Paris 1961, p. 120-128), classant la 'marchandise' dans le 'moyen estat, qui est du peuple gras' (mais le clergé subsiste comme 'commun aux trois autres' états). Voir aussi Peiresc, *Abrégé de l'histoire de Provence* (1630), éd. J. Ferrier et M. Feuillas (Avignon, 1982), p. 45 (mais le schéma présenté est-il inventé par Peiresc, ou vient-il des 'Annales de Galfredus', texte latin perdu qu'il adapte et qui avait dû être forgé vers le XV^e siècle?).

⁵² Éd. L. Thuasne, *Roberti Gaguini epistulae et orationes*, tome II (Paris, 1904), p. 350-365.

⁵³ Éd. E. Picot, *Recueil* (supra note 49) t. II, p. 1-104 (de 1507?).

⁵⁴ Ibid., tome II, p. 323-346.

Glorieux 'habillé en gendarme', on a Sot-Corrompu habillé en juge, Sot-Trompeur habillé en marchand, et Sot-Ignorant qui représente le paysan; une trace de symbolisme allégorique subsiste dans les noms des piliers que les personnages édifient pour soutenir le Monde nouveau: pilier ecclésiastique, pilier de Noblesse — de Justice, — de Marchandise, — de Labeur. Dans la Sottie de Genève de 1524, le début présente une liste de personnages qui est une liste de métiers: Prêtre, Médecin, Orfèvre, Bonnetier, Couturier, Savetier, Cuisinier et Conseiller; mais la liste n'est plus tout à fait la même un peu plus loin, quand Grand-Mère Sotte présente ses petits-enfants au Monde: dès le moment où l'on énumère des professions, la précision du catalogue est secondaire. Et dans ces deux pièces, le Tiers État — dont ces professions tendent à donner une idée d'ensemble par un catalogue significatif, sinon exhaustif — est présenté sous un jour franchement caricatural. En pareil cas, il n'est plus question du tout d'une opposition avec les deux autres ordres.

L'impression finale n'est pas nette. On pourrait parler d'une double orientation dans la façon de représenter le Tiers État au théâtre. D'un côté — en gros, celui des 'moralités' —, une tendance à symboliser cet 'ordre' par un seul personnage, deux au maximum, de type plutôt allégorique, ce qui correspond souvent à une opposition conflictuelle entre les trois états, ou du moins entre le Tiers et les ordres supérieurs. En face — en gros, du côté des 'sotties' — une tendance à représenter le Tiers par une liste de professions, sous forme typologique, et plutôt dans une perspective caricaturale que conflictuelle. Mais il ne s'agit que de tendances générales, puisque, par exemple, le *Mystère des Frères Prêcheurs* représente des personnages allégoriques et caricaturaux, alors que dans le dialogue de Robert Gaguin on a des personnages typologiques et en conflit.

Il faudrait donc reprendre et approfondir le problème en l'élargissant aux deux autres ordres et en se demandant, en somme, comment le public de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e voulait jouer lui-même et voir jouer les rôles sociaux qu'il assumait ou qu'il voyait assumer près de lui. Contrairement à ce qu'on pourrait penser aujourd'hui, la présentation allégorique devait le toucher profondément dans son besoin de théâtralité: les personnages typologiques ne sont pas toujours bien convaincants; chez le personnage abstrait, au contraire, le jeu théâtral a un sens simple et clair, qui correspond aux forces profondes que le public sent en conflit dans sa vie sociale ou personnelle. Le rapport entre ces forces peut aussi bien prendre l'aspect lénifiant d'une *concordia* autour du roi, comme dans la *Vie de saint Louis* de Gringore ou certains libelles de propagande,

qu'un aspect de lutte des classes plus ou moins dure, comme dans les *États réformés par Raison*, le *Capifol* ou la *Lessive*; mais l'abstraction allégorique tend à se placer au niveau d'un idéal où chacun est flatté d'être engagé dans le débat. A l'opposé, devant une série de personnages désignés par un nom professionnel, le public se sent détaché et distant, et il rit à leurs dépens.

Il reste bien sûr, que, dans les deux cas, on est du côté de la norme dite et non de l'expérience vécue; tous ces personnages qui représentent les 'états' dans les sotties ou les moralités ne jouent guère sur la scène le rôle social correspondant, comme le font dans les farces ou les mystères des personnages plus individualisés; ils ne font guère que *dire* un rôle et prendre un déguisement — ce déguisement qui est le moteur de l'action dans la *Sottie moral de Tout-le-Monde*⁵⁵. Mais n'est-ce pas la même chose aux États Généraux? La différence, c'est qu'aux États, il y a auto-représentation et auto-définition: chaque acteur se déguise en lui-même; mais peut-être est-ce justement pour cela que les conflits sociaux ont été plus lents à y éclater ...

Centre Universitaire d'Avignon

⁵⁵ Ibid., tome III, p. 25-44 (date: vers 1535).

HANS VAN DIJK

THE STRUCTURE OF THE
'SOTTERNIEËN' IN THE HULTHEM MANUSCRIPT

At the end of the *abel spel* *Gloriant* the spectators are told that there is still a farce to be performed: *Nu swicht ende maect een ghestille! / Dit voerspel es ghedaen, / Men sal u ene sotternie spelen gaen*¹. A man appears on stage, presenting himself successively as a miller, a tailor, a mower, a merchant, a cobbler, a lumberjack, a brewer, a baker — in short, as an all-round craftsman. However, it is clear from his monologue — which is full of contradictions — that what we really have here is a Jack-of-all-trades and master of none, a man who is as vain as he is stupid. His speech is interrupted by a quack who happens to be passing and who cleverly exploits the weaknesses of this character by promising him a beauty treatment in return for the proceeds of his cow. Pleased about such a splendid deal, the poor oaf blows into a box of soot as hard as he can. He then goes home, singing and jumping, eagerly looking forward to the reaction of his wife. We are not surprised when the tale ends with a sound beating for the vain simpleton.

The farce summarized above, *Die buskenblaser* (literally 'The Blower-in-the-Box'), has survived in the famous Hulthem Manuscript, dated about 1410 and preserved at the Royal Library in Brussels (signature 15.589-623)². Ten secular plays have survived in this manuscript, scattered among over two hundred Middle Dutch texts belonging to many different genres. This corpus of secular plays consists of four serious plays, 'abele spelen', each of them followed by a farce or 'sotternie', and two other farces which are incomplete, owing to a missing leaf³. In spite of important differences in genre, style and content, the ten

¹ 'Now be quiet and keep still! / This first play is finished, / A farce will be performed for you'. *Gloriant*, vss. 1140-1142. All quotes are from the standard edition of the *abele spelen* and farces: *Middelnederlandsche dramatische poëzie*, ed. P. Leendertz, Bibliotheek van Middelnederlandsche letterkunde (Leiden, 1899-1907).

² Brussels, Royal Library, Ms. 15.589-623. Cf. J. Deschamps, *Middelnederlandse handschriften uit Europese en Amerikaanse bibliotheken. Catalogus* (Brussels, 1970), Nr. 43, p. 131-136.

³ Titles of the plays are, in the order in which they occur in the manuscript: *Esmoreit* with the farce *Lippijn*, *Gloriant* with *Die buskenblaser*, *Lanseloet* with *Die hexe*, the two incomplete farces *Drie daghe here* and *Truwanen* and finally *Vanden Winter ende vanden Somer* with the farce *Rubben*. The standard edition is still that by P. Leendertz, see note 1.

plays unmistakably form one group, not only because they have survived in the same manuscript but also because of their striking similarities of structure and style.

Except to scholars of Dutch medieval literature these plays are hardly known. Even though the *abele spelen* belong to the oldest serious secular drama in Europe, they are not even mentioned in the recent surveys of medieval drama by Axton and Tydeman⁴. Within the field of Dutch studies the *abele spelen* are rightly considered to be and treated as highlights of Middle Dutch literature. They are frequently the subject of research, they have been edited again and again and they are even performed regularly. By comparison the six farces in the Hulthem Manuscript have been treated in a stepmotherly fashion. If they are mentioned at all it is because they are the light, humorous appendages of the serious plays, or they merely serve as supportive material in a discussion which really centres on something else⁵.

The close relationship between four of the six farces and an *abel spel* is explicitly indicated in the titles above the texts, for example *Een abel spel*

See also: *De abele spelen*, ed. L. van Kammen (Amsterdam, 1968), (In this edition the *abele spelen* are followed by their accompanying farces); *Esmoreit*. Eerste integrale reproductie van het handschrift naast de tekst in typografie, ed. A. de Maeyer and R. Roemans (Antwerp, 1948), (Facsimile of the manuscript with diplomatic edition of the text and bibliography); *Een abel spel van Esmoreit*, ed. R. Roemans and H. van Assche, Klassieke galerij, 98 (Antwerp, 1977³); *Een abel spel van Esmoreit*, ed. A. M. Duinhoven, Klassiek letterkundig Pantheon, 165 (Zutphen, 1979); *Een abel spel van Lanseloet van Denemerken*, ed. R. Roemans and H. van Assche, Klassieke galerij, 123 (Amsterdam, 1975⁶); *Een abel spel van Gloriant*, ed. R. Roemans and H. van Assche, Klassieke galerij, 102 (Amsterdam, 1970²); *Het abel spel vanden Winter ende vanden Somer gevolgd door de sotternie Rubben voorafgegaan door de fragmenten Drie daghe here en Truwanten*, ed. G. Stellinga, Klassiek letterkundig Pantheon, 175 (Zutphen, 1975²); *Truwanten. Een toneeltekst uit het handschrift Van Hulthem*, uitgegeven en toegelicht door een werkgroep van Brusselse en Utrechtse neerlandici, De Nieuwe Taalgids Cahiers, 6 (Groningen, 1978²). *Lanseloet* is available in an English translation in: *Reynard the Fox and other Mediaeval Netherlands Secular Literature*, ed. and introduction by E. Colledge, Bibliotheca Neerlandica, 1 (Leyden-London-New York, 1967). A translation of *Esmoreit* is *An Ingenious Play of Esmoreit*, transl. by Harry Morgan Ayres, with an introduction by A. J. Barnouw, The Dutch Library, II (The Hague-Copenhagen, 1924).

⁴ R. Axton, *European Drama of the Early Middle Ages* (London, 1974). W. Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages. Western European Stage Conditions, c. 800-1576* (Cambridge, 1978).

⁵ The most important studies in which the farces are discussed are: N.C. H. Wijngaards, 'De oorsprong der abele spelen en sotternieën', in *Handelingen van de Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 22 (1968), p. 411-423; H. Pleij, 'De sociale functie van humor en trivialiteit op het rederijkerstoneel', *Spektator*, 5 (1975-1976), p. 108-127 (*Die buskenblaser* and *Die hexe*); W.M.H. Hummelen, 'Tekst en toneelinrichting in de abele spelen', *De nieuwe taalgids*, 70 (1977), p. 229-242 (*Lippijn*).

*van Esmoreit, sconincx sone van Ceciliën, ende ene sotternie daer na volghende*⁶. In three instances the farce is also announced in the epilogue of the abel spel, as is the case in the epilogue of *Gloriant* which I cited above. Such an announcement is lacking at the end of *Vanden Winter ende vanden Somer*, but in this case the first verse of the farce forms a rhyming pair with the last verse of the abel spel. At what stage in the history of the text were the farces joined to the abele spelen? Was the combination abel spel-sotternie already conceived by the author, or did it come into being later on, thanks to the intervention of a stagedirector or copyist? In my opinion, these plays were originally conceived as independent works, and at a later stage, when they were incorporated in the repertory of a theatrical company, the combinations were established. The version preserved in the Hulthem Manuscript is the written result of a special performance in which the farces followed the serious plays.

An important indication for this supposition is provided by the remarkable transition between *Esmoreit* and *Lippijn* (Text I). After the traitor Robbrecht is hanged — and judging from the gruesome stage direction the execution probably took place on stage — Esmoreit delivers a moralizing epilogue which ends with the rhyming verses 1005-1006: *Dies onne ons die hemelsche vader! / Nu segt Amen alle gader: / Amen*, followed by a statement of the total number of verses. These numbers appear at the end of each text in the manuscript⁷. On account of the content ('Amen') and the form (the concluding rhyme) as well as the tally of verses, one must conclude that the play in question has finished. And yet this ending is followed by twelve verses in which master Platus, one of the characters in *Esmoreit*, looks back at the last scene of the abel spel. He then announces the sotternie which follows in the manuscript with a heading of its own. This passage, clearly recognizable as transitional, is evidently due to a performance in which *Lippijn* was staged immediately after *Esmoreit*⁸.

⁶ 'An "abel spel" of Esmoreit, son of the king of Sicily and, following, a "sotternie"'.
⁷ The function of these counts is probably linked with the function of the Van Hulthem-

Ms. It seems likely that the codex acted as an exemplar in a scriptorium from which scribes could be commissioned to copy texts. Stating the number of verses at the end of the texts may have served to calculate the total number of verses of the text in the transcription and possibly the cost of transcribing it. See: *Van Sente Brandane. (Catalogus van een) tentoonstelling*, Naar de letter, 2 (Utrecht, 1968), p. 26.

⁸ The joint between *Esmoreit* and *Lippijn* was closely investigated by A. M. Duinhoven, 'De epilogen van *Die buskenblaser*, *Esmoreit* en *Truwanten*', in *Opstellen door vrienden en vakgenoten aangeboden aan Dr. C. H. A. Kruyskamp* ('s-Gravenhage, 1977), p. 63-77, see in particular p. 64-72.

There are two other cases in the manuscript of additional verses appended to the indication of the total of verses. The first, vs. 205-208 of the epilogue of *Die buskenblaser* (Text II), is moreover strikingly similar in content to parts of the transitional passage spoken by master Platus. The second, the epilogue of *Lippijn*, contains so general a message that it could be the end of any farce. Taken together these instances indicate that the version of the plays which has survived in the Hulthem Manuscript was adapted for the stage. The interventions of the adaptor, whom I shall call the producer, are direct addresses to the spectators about the moral of the play or the end of the performance. The way in which the plays have been transmitted, particularly the producer's additions, proves the existence of a theatrical tradition around 1400 in which a farce was performed after a longer, mostly serious, secular play. On the other hand, the evidence of the manuscript does not exclude the possibility that the plays, *abele spelen* as well as the farces, were staged separately, but, on the contrary, supports it.

On this basis it seems justifiable to examine the farces in the Hulthem Manuscript independently of the *abele spelen*. In this study I wish to make some observations⁹ on the structure of the plays. My first point concerns the simple rhyming couplets (a a b b c c etc.) in which all the plays are written. The first verse of a speech rhymes with the last verse of the preceding speech. The function of this connection between speeches is probably mnemonic: the actors could use the rhymeword as a cue. One consequence of this compositional principle is that each speech has to consist of an even number of verses¹⁰; however, there are eleven exceptions to this rule, which need explanation. As examples I will examine three of them in *Die buskenblaser*.

A simple explanation can be given for verses 204-205 in *Die buskenblaser* (Text II); this forms the transition of the last speech to the epilogue which, as I argued above, is a later interpolation. It is highly likely that at this point in the performance there would have been a short pause, obviating the mnemonic necessity of the rhyming connection.

⁹ For the material for this study I am considerably indebted to the students in a postgraduate lecture-course given at the Instituut De Vooys in the second semester of the academic year 1979-1980. I would like to avail myself of the opportunity to thank them for their contributions and stimulating discussions.

¹⁰ See for a discussion of the same principle of composition in the *abele spelen* and the younger Dutch farce *Playerwater*: G. Stuiveling, 'De structuur van de abele spelen', in *Vakwerk. Twaalf studies in literatuur* (Zwolle, 1967), p. 1-43; H. van Dijk, A. M. J. Uitdehaag, H. T. M. van Vliet, 'De compositie van de Cluyte van *Playerwater*', *De nieuwe taalgids*, 65 (1972), p. 424-440.

A second and very interesting occurrence is *Die buskenblaser*, vs. 96-97 (Text III). This comes at the end of the scene, when the clever quack takes leave of the stupid buskenblaser. In the next scene, after a concluding rhyme, we follow the poor oaf home. This concluding rhyme cannot be explained merely as a transition from one scene to another. There are in fact other transitions between scenes where the rhyme does continue into the next speech. It seems likely to me that the stage is empty for a moment between verses 96 and 97. The buskenblaser announces his departure in vers 90, *Nu willic thuisweert gaen gereet*, and at the end of his speech, after vs. 94, he actually leaves the stage. Thereupon the quack, *Die ander man*, speaks one more line with which he concludes the rhyme, and then he, too, leaves the stage. After a short pause the buskenblaser enters again; in the meantime he has almost completed his journey home and is about to call to his wife. The interruption of the rhyming connection in the text leads in this case to the discovery of a stage-direction. If one accepts this stage-direction, the concluding rhyme of vs. 95-96 is explained.

Finally, the rhyming connection is interrupted in *Die buskenblaser*, vs. 136-137 (Text IV). The buskenblaser has just been told how horrifying he looks, and asks his wife to fetch him a mirror. *En trouwen, dat u sal gheskien*, she replies, concluding the rhyme with this single verse. I would suggest that there are a few moments of by-play while the buskenblaser looks in the mirror and, indeed, gains insight. Then follows his delayed reaction with a new rhyming pair: *Hulpe, hulpe, goede lie! | Des wonders ghelijc en sach ic nie* (vs. 137-138). Here, too, the concluding rhyme functions as a signal for a stage-direction; in this case it calls for a moment of silent acting which renders the mnemonic function of the rhyme superfluous.

A similar explanation can be found for all the instances in the sotternieën where the usual rhyming connection between speeches is missing¹¹. Rather than treat all these instances, I will test this assumption by investigating the reverse. In other words, do the places in the text where silent acting must be assumed also lack a rhyming connection? There is clearly such a place in *Die buskenblaser*, vs. 80-81 (Text V), the tense moment when the vain simpleton blows into the box. Although this happens within a speech by the quack, the by-play takes place exactly

¹¹ As well as in the three places in *Die buskenblaser* the usual rhyming-connections of the speeches are interrupted in *Lippijn*, vss. 6-7, 148-149, 150-151 and 184-185, in *Truwanten*, vss. 156-157 and 184-185 and in *Drie daghe here*, vss. 258-259.

between rhyming pairs. One can safely conclude from these examples that the use of rhyme in the farces is well thought out. It serves to chain the speeches together providing the actors with cues. Wherever there is no connection, it appears that there is no need for a mnemonic device.

Like rhyme, monologue is consciously used in the farces as a compositional device. What we usually find is an opening monologue in which one of the characters captures the attention of the spectators and in addition characterizes himself: the wife in *Lippijn* as an adulterous, sex-loving shrew, the buskenblaser as a vain oaf, Machtelt in *Die hexe* as an old spinner struck by adversity, the neighbour in *Drie daghe here* as a cynical toper and Rubben as a dunce deceived by his wife and his mother-in-law. At the end of the sotternieën monologues are less frequent; there is less opportunity for them because the plays usually end with the characters beating each other up. This stereotyped brawl is even specified as an ending in three instances, marked by the stage-direction *Hier vechten si*, 'Here they fight'.

Sometimes monologues also occur within the plays¹². With one exception they all serve to indicate a change of place. The character speaks his monologue while going from one place to another, the transition being indicated verbally. A good example is *Truwanten*, vs. 126-137 (Text VI), the monologue of the maid who leaves her employer after a quarrel, comes to her senses and sets out for the hermitage of brother Everaet, a lollard, arriving there at the end of the monologue¹³. This verbal indication of altered location appears the more functional when one considers that scenery and stage properties were probably minimal. The only example of a monologue not indicating a change of place is that of Lippijn when he catches his wife with her lover. In this monologue the poor dunce gives the audience an eyewitness account of the adultery of his own wife, who remains invisible to the spectators. This application of the monologue exploits the spicy episode to the full.

I will now turn to the characters of the farces. They belong, as usual in this genre¹⁴, almost entirely to the standard farcical types: the dunce, the quack, the neighbour, the hypocritical clergyman. Of these types one appears most frequently: the evil woman or *quaet wijf*, the shrew who

¹² The function of the monologues in the *abele spelen* is comparable with that in the farces, cf. note 10: G. Stuiveling, op. cit.

¹³ An extensive discussion of this monologue can be found in *Truwanten. Een toneeltekst uit het handschrift-Van Hulthem*, uitgegeven en toegelicht door een werkgroep van Brusselse en Utrechtse neerlandici, De Nieuwe Taalgids Cahiers, 6 (Groningen, 1978²), p. 86-87.

¹⁴ Cf. N. Leroux, *Structure de la farce française médiévale* (Caen, 1959), (Diss. Caen).

excells in slyness, adultery and lies. In medieval literature she represents the image of the woman who is evil by nature¹⁵ because she is descended from Eve, who seduced man in committing sin. This type occurs in all six farces, though in different guises. Mostly she is the quarrelsome wife who dominates her husband. Such is the *quaet wif* in *Die buskenblaser*, although in this case one can more or less understand her behaviour. In *Lippijn* the credulous husband is first deceived and then, to make matters worse, given a sound beating by his *quaet wif*. In *Rubben* she appears as an angry wife as well as a thoroughly sly mother-in-law. In *Drie daghe here* it looks as if the two men are going to triumph, but in all probability the wife resumed her stereotyped behaviour in the missing conclusion of the play. The stupid husbands apart, others are also made to suffer from wicked women. In *Die hexe* we meet two *quaede wiven* who expose an old woman as a witch in a mean and cunning way. Finally, in *Truwanten*, the evil woman is represented by the employer who gives her maid a scolding and, probably quite unjustifiably, dismisses her. Looked at in this way, the six plays represent as many variations on the theme of the *quaet wif*, a conclusion that leads us to consider the meaning and function of the sotternieën.

In this context the interesting theory of Hope Traver should be mentioned first¹⁶. She has attempted to explain the combinations *abel spel*-*sotternie* on the basis of similarity in content: the lofty theme of the serious play is parodied and contrasted in the accompanying sotternie. While the *abel spel* *Vanden Winter ende vanden Somer* is concerned with the natural order of the changing seasons, ordained by God, the sotternie rudely parodies this order when Rubben wonders how his wife could possibly give birth to a child after three months of marriage. According to Travers' theory the connection between *abel spel* and sotternie was made deliberately and because of their content, and the function of the farce was not only to end the performance on a cheerful note but also to deflate to some degree the seriousness of the first play. Unfortunately, the similarities of content which Hope Traver has adumbrated in the various combinations are not all equally convincing.

In recent years the Dutch scholar Herman Pleij has repeatedly pointed out the exemplary value of the sotternieën¹⁷. In his view these apparently

¹⁵ The type has been described by H. Pleij, 'Wie wordt er bang voor het boze wif?' *Vrouwenhaat in de Middeleeuwen*, *Revisor*, 4 (1977), Nr. 6, p. 38-42.

¹⁶ H. Traver, 'Religious Implications in the *Abele spelen* of the Hulthem Manuscript', *Germanic review*, 26 (1951), p. 34-49.

¹⁷ H. Pleij, 'De sociale functie van humor en trivialiteit op het rederijkerstoneel',

superficial pieces contained a deeper moralizing meaning for the medieval spectator, a theory which gains weight from the fact that the story of the buskenblaser appears in a collection of exempla used by the Friars to illustrate their sermons. In the figure of old Lippijn and his younger wife Pleij recognizes the stereotyped couple that, for the medieval spectator, connotes Joseph and Mary. It seems to me that, given the background of medieval thinking, allusions to biblical parallels could have been effective for the good listener. Though this is not to say that the references were always recognized by everyone, even when they are not explicitly stated in the text — which they are not, in the Hulthem Manuscript.

Apart from the underlying meanings which Pleij and Traver wish to assign to the sotternieën and which in my opinion could have been valid only for the receptive listener, these plays also contain a more readily accessible message. This is a warning, as is suggested in the *passe-partout*-epilogue at the end of *Lippijn: Wet dat menech boerden gescien, / Daer dusdaneghe mere niet af en gaet*: 'Watch out, what you have just seen is going on all the time, everywhere and not only on the stage'. Granted that the figure of the evil woman is the standard type most frequently used, it is obvious that the general lesson of all the farces in the Hulthem Manuscript can be formulated as follows: Watch out for women; if you cannot master them, they'll master you and then you'll experience the same fate as Lippijn, the buskenblaser or Rubben. This message firmly endorses the standard valuesystem, it fits the widespread anti-feminist attitude in our culture. *Gentlemen*, let us listen once more to the frightened *Messagier*, who in the prologue of *Drie daghe here* addresses us directly as man to man (Text VII):

Attention, gentlemen, be quiet please.
It is said that he who is married to an evil woman,
Can never do what he wants.
He will suffer again and again.
For it is also said, that there is nothing
With which a shrew can be tamed.
This is certainly true.
A lovely example of these matters will be shown to you
Before your very eyes.¹⁸

Rijksuniversiteit Utrecht

Spektator, 5 (1975-1976), p. 108-127. And 'Over de betekenis van Middel nederlandse teksten', *Spektator*, 10 (1980-1981), p. 299-339.

¹⁸ I owe a debt of gratitude to Orlanda S. Lie Ph.D. and Drs. Elsa Strietman for the translating of this paper. Their assistance has convinced me of the existence of other than *quade wiven*.

TEXTS AND TRANSLATIONS

I. *Esmoreit*, vs. 992-1018; *Lippijn*, vs. 1-3

De jonghelinc.

- 992 Ay mi, Robberecht, fel keitijf!
 Met rechten ic u wel haten mach.
 Ghi selt nu hebben uwen doemsdach,
 995 Al die werelt en holpe u niet.

Robbrecht hanct men hier.

De jonghelinc noch.

- Aldus eest menechwerf gesciet:
 Quade werken comen te quaden loene,
 Maer reine herten spannen croene,
 Die vol doeghden sijn ende vol trouwen.
 1000 Daer omme radic, heren ende vrouwen,
 Dat ghi u herte in doeghden stelt,
 So wordi in dinde met gode verselt
 Daer boven in den hoghen troene,
 Daer die ingelen singhen scoene.
 1005 Dies onne ons die hemelsche vader!
 Nu segt Amen alle gader.

Amen.

.xc.viiij. verse.

De meester.

- God, die neme ons allen in hoeden.
 Nu hoert, ghi wise ende ghi vroede;
 Hier soe moghdi merken ende verstaen,
 1010 Hoe Esmoreit ene wrake heeft gedaen
 Over Robbrecht sinen neve al hier ter stede.
 Elc blive sittene in sinen vrede,
 Niemen en wille thuisweert gaen;
 Ene sotheit sal men u spelen gaen,
 1015 Die cort sal sijn, doe ic u weten.
 Wie hongher heeft, hi mach gaen eten;
 Ende gaet alle dien graet neder.
 Ghenoeghet u, soe comt alle mergen weder.

HIER BEGHINT DIE SOTTERNIE

.c.lxx.

Hier beghint dwijf

- 1 Hem! segt, hem! god hebs al deel!
 Ic wil gaen driven mijn riveel
 Met minen suete lieve int gras.

(992-995) The youth: Woe, Robbrecht, miserable villain! / How justified I am in hating you. / Now your final day has arrived, / Nothing in the world can save you. Here Robbrecht is hanged.

(996-1006) The youth still: Thusly it often happens: / Bad works come to bad ends, / But pure hearts are crowned, / which are full of virtue and faith. / I therefore advise, gents and ladies, / that you practise virtue in your hearts, / So that in the end you will be united with God / High up above, in heaven, / Where the angels sing beautifully. / May our Heavenly Father grant us this! / Now all say Amen. / Amen. / MVIII verses.

(1007-1018) The master: May God protect us all. / Now listen, all you wise people, / Here you can learn / How Esmoreit took vengeance / On Robbrecht, his cousin, / Everyone remain seated quietly, / Let nobody go home. / A farce shall be performed for you now, / which shall be brief, that I promise. / He who is hungry can go eat; / Everyone go down the stairs. / If you are pleased, come back to-morrow all of you.

HERE THE SOTTERNIE BEGINS / CLXX

(1-3) Here the woman speaks: Hey you, hey, praise be to God! / I want to have my pleasure / With my sweetheart on the grass.

II. *Die buskenblaser*, vs. 202-208

Sijn wijf.

- 202 Swijt! hets jammer dat ghi leeft,
 Vul ondier plavant!
 Ic sal u smiten op uwen tant!

.ijf.vi. *verse*.

- 205 Ghi goede liede, dit spel es ghedaen;
 Ghi mocht wel alle thuisweert gaen
 207 Ende lopen alle den graet neder.
 Ghenoeghet u, comt alle weder.

(202-204) His wife: Shut up! It's a pity that you are alive, / Filthy, despicable creature! / I'll break your jaws! / CCVI verses.

(205-208) All of you good people, this play is over; / You may all go home now, / Go down the stairs. / If you are pleased, come back all of you.

III. *Die buskenblaser, vs. 86-103*

Die ierste man.

- 86 Nu wouts god ende goet gheval,
 Hoe ic sal varen met minen wive.
 Des es leden vier daghe ende vive,
 Dat si mi mijn lelicheit verweet.
 90 Nu willic thuisweert gaen gereet,
 Ende laten haer sien hoe ic haer behage.
 Si heeft ghedaen soe grote claghe,
 Dat ic lelic was ende out;
 Dies en hebbic nu nemmermeer scout,
 95 Want mijn anschijn heeft nu een ander huut.

Die ander man.

Dat doeghet, ende tghelt vander coe es in de muut.

Die ierste man.

- En trouwen, ic ben ghebetert an mijn springen.
 Hulp god, hoe claer salic nu singen!
 Nu hebbe god lof ende danc,
 100 Ic ben ghebetert ane minen sanc
 Alsoe wel als ic ane mijn scoenheit bin.
 O wijf, mijn minnekijn, laet mi in,
 Ende comt, besiet mi nu!

(86-95) The first man: May God and good fortune determine now / How I shall fare with my wife. / It happened four days and five ago, / That she scolded me for my ugliness. / Now I will go home without delay / And show her how I can please her. / She complained so much / About how ugly and old I was; / From now on I will not be accused of this anymore, / Because I now have a different face.

(96) The other man: That indeed you have. And the proceeds of the cow is in my pocket.

(97-103) The first man: Truly, I can jump better now! / Heavens, how clearly I shall sing now! / Thanks be to God, / My singing has improved / and so have my good looks. / O wife, my darling, let me in, / Take a look at me now!

IV. *Die buskenblaser, vs. 132-139*

Die ierste man, haer man.

- 132 Ay mi, ende benic al verscoven?
 Es dit emmer seker waer?
 Latet mi doch sien in enen spiegel claer,

135 Dat ic mi selven mach anesien.

Sijn wijf.

En trouwen, dat sal u ghesien.

Die ierste man, haer man.

Hulpe, hulpe, goede lie!

Des wonders ghelijc en sach ic nie,

En was nie man aldus bedroghen.

(132-135) The first man, her husband: Poor me, have I gone mad now? / Is this really true? / Let me look in a clear mirror, / So that I can take a look at myself.

(136) His wife: Indeed, that must be done.

(137-139) The first man, her husband: Help, help, good people! / Never did I see such an incredible thing. / No man has ever been cheated in such a way.

V. *Die buskenblaser*, vs. 76-85

Die ierste man.

76 Keren, god gheve u een goet jaer,

Tot alden ghelde wetix u danc;

Machic beteren ane minen sanc,

Soe eest tghelt te male behouden.

Die ander man.

80 Nu blaest in, dat god moets wouden.

Ja boye, nu sidi een man.

Ic swere u bi sente Jan,

Dat hi niet en leeft op desen dach,

Die u met oghen noit en sach,

85 Dat hi u niet kinnen en sal.

(76-79) The first man: Christ, may God grant you a good year, / I'll thank you with all my money; / If I can improve my singing, / All the money is yours to keep.

(80-85) The other man: Now, blow in this box, may God be with you. / By George, now you are a man! / I swear to you, by St. John, / There is no one on earth / Who would recognize you if he saw you.

VI. *Truwanten*, vs. 126-137

De maerte.

126 Vrouwe, nu willic van u scheiden.

Nu hulpt god diet al verleent.

- Ende hoe saen benic verbeent,
 Dat ic ute minen dienste dus scheide.
 130 Dat mi brueder Everaet seide,
 Dunct mi dat ic nu bevinde.
 Wanneer ic sinen tsau bekinde,
 Moetic met sire minnen dolen.
 Ic moet noch gaen te sire scolen
 135 Ende haesten mi ter clusen waert.
 Hoerdijt, brueder Everaet?
 Nu benic hier, god gheefts mi vrome.

(126-137) The maid: Madame, now I must part from you. / God who provides for everything, please help me now. / How unexpected is my dismissal, / That I have to leave my employment in such a way. / That what Brother Everaet told me / I think is happening to me now. / If I would do what he proclaims, / I must go through life, practicing his type of love. / I must become his apprentice / And hurry to his cell. / Do you hear me Brother Everaet? / Here I am, may God reward me for this.

VII. *Drie daghe here, vs. 1-11*

Messagier.

- 1 Nu hoert, ghi heren, ende swighet stille.
 Men seet, hine heeft niet sinen wille,
 Die aen een quaet wijf es ghehuut;
 Sijn doghen esser met vernuut,
 5 Want men seet, met ghenen dinghen
 En mach men een quaet wijf ghedwingen.
 Ende seker hets waer, men saelt u toghen
 Hier voer u allen, voer u oghen,
 Scone exempel van desen saken.
 10 Nu swijcht ende hout met ghemaken:
 Men sal hier spelen slechts ter stont.

(1-11) Messenger: Attention, gentlemen, be quiet please. / It is said that he can never do what he wants, / (he,) who is married to an evil woman; / He will be suffering again and again, / For it is also said, that there is nothing / With which an evil woman can be tamed. / This is certainly true — A lovely example of these matters will be shown to you before your very eyes. — Now all be quiet and keep still: / A play will be performed now.

STRUTTURE DRAMMATICHE DELLA LAUDA

‘Ciò che può aiutarci ad interpretare criticamente il teatro sacro del Medioevo non è la ricerca delle linee direttrici di una storia generale, le quali di per sé non possono condurre che ad un’astrazione o a una serie di forzature, bensì l’individuazione in concreto degli elementi costitutivi delle opere singole, o in altre parole dei loro moventi interni e dei modi inventivi che contrassegnano la loro composizione e struttura’ sostiene E. Faccioli nell’ *Introduzione* al volume *Il teatro italiano. Dalle origini al Quattrocento*¹. E’ in questa direzione che orientiamo il nostro studio sul ‘teatro del medioevo’ per individuare elementi ‘teatrali’ in un genere di così largo successo in Italia da oltrepassare, nel corso dei decenni, i confini nazionali: quello della lauda.

Vi sono in italiano due termini *lauda* e *laude* derivati a quanto sembra dall’incipit ‘Lauda’ o ‘Laudate’ di diversi salmi, alcuni dei quali, come il 148 (*Laudate Dominum de coelis*) e il 150 (*Laudate Dominum in sanctis eius*) compresi nell’ufficiatura liturgica detta *Ad Laudes*². Si possono usare le due forme, anche se si dà una certa preferenza a *Lauda*.

Canzone spirituale popolareggiante in volgare ebbe origine come semplice giaculatoria in serie più o meno lunghe di lasse monorime verso la fine del secolo XII per opera di confraternite di Laudesi; nel XIII secolo fa propri gli schemi della ballata sino a passare nel secolo XIV dalla forma monodica a quella polifonica³ con temi principali la lode, il

¹ Tomo I (Torino, 1975), p. xxvi. Lo stesso concetto è sostenuto da L. Banfi nell’ *Introduzione a Sacre rappresentazioni del Quattrocento* (Torino, 1963), p. 22.

² Cfr. *Laude dugentesche*, introduzione, scelta e glossario a cura di Giorgio Varanini (Padova, 1972), p. ix. ‘L’horarium dell’Officiatura durante la Quaresima era nel Medioevo il seguente: Laude 4,30-5 — Prima 6 — Terza 9; Messa; Sesta 12; Nona 16; Vespri 16,30; Compieta 18’: G. Grano, ‘*Planctus Mariae*. Analisi e sviluppo di una forma prototeatrale’, *Rivista Italiana di Drammaturgia*, V, 18 (1980), p. 8, n. 3. Vincenzo De Bartholomaeis nella sua *Prefazione* all’antologia delle *Laude drammatiche e Rappresentazioni sacre* (Firenze, 1943), p. xii, scrive: ‘La parola *laudes* designava la parte dell’Ufficio canonico del Mattutino in cui si cantavano i salmi 148, 149 e 150, nei quali tornano frequenti le voci *laus*, *laudare*, *laudate* ecc. Le acclamazioni rituali per la coronazione del papa o dell’imperatore si chiamavano *laudes*. Gli scolari della *Schola cantorum* lateranense di Roma chiamavano *laudes* anche i loro canti gioiosi’.

³ Basilare è lo studio di Giulio Cattin, ‘Testi melici e organizzazione rituale nella processione fiorentina di Deposito secondo il manoscritto 21 dell’Opera di S. Maria del Fiore’, in AAVV., *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale. Atti del I Convegno sul*

ringraziamento, la contrizione e la penitenza. Il largo successo è confermato dalla sua sopravvivenza sino in tempi recenti in varie regioni italiane⁴.

Accanto alla lauda ' lirica ' si sviluppò quella drammatica in forma dialogica già nel secolo XIII con argomenti principali la passione di Cristo, il dolore della Madonna ed episodi della vita di Cristo e dei santi. Nel corso dei decenni si articola con forme drammatiche più complesse (' la devozione ', ' il mistero ' ecc.) sino a costituire l'espressione più tipica del teatro religioso medievale italiano⁵.

Analizzando alcuni testi rappresentativi ci proponiamo di dimostrare che anche nella lauda cosiddetta lirica vi sono strutture portanti ' teatrali ', per cui spontaneo fu il sorgere della lauda drammatica. Nel saggio *Drammaturgia medievale: L'origine del dramma liturgico*⁶, Johann Drumbl fa presente giustamente che ' certa storiografia letteraria ' ha trascurato ' le forme teatrali dove si manifestavano ' e ha negato ' addirittura il fattore spettacolo dove questo si cela dietro manifestazioni di difficile interpretazione come la liturgia medievale ' ; il nostro studio vuol essere in tal senso un modesto atto di riparazione.

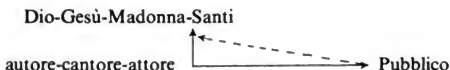
A livello macrostrutturale il primo elemento portante drammatico è individuabile nel rapporto *opera-destinatario*. La lauda, anche quella lirica, si sviluppa non per motivi estetici né di effusione ascetica ma di divulgazione, oggi si direbbe di propaganda. Il destinatario diviene in tale dimensione elemento attivo condizionante. Se nella sua forma arcaica la lauda era ristretta a religiosi ed aveva una realizzazione soggettivo-trascendentale, ascetica, come manifestazione di religiosità individuale, ben presto viene ad invertire la sua direzione rivolgendosi ad un largo pubblico per risvegliare in lui quei sentimenti di ardente fede non più misticamente individuali, bensì collettivi. Il pubblico diviene allora personaggio, anche se silenzioso e soltanto ricevente, ed il genere stesso si codifica in una forma corrispondente al bisogno intrinseco; il testo è essenzialmente *comunicativo*. Il messaggio si struttura su di una bivalenza di base e il pubblico si colloca sullo stesso piano del mittente:

Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 1976). Per il Laudario di Cortona v. Luigi Lucchi, 'Intorno alle melodie del Laudario di Cortona', in *Laude dugentesche*, cit., pp. 94-105.

⁴ Cfr. per le Marche Dante Cecchi, *Macerata e il suo territorio. Il folclore* (Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, 1981).

⁵ Cfr. V. De Bartholomaeis, *Prefazione*, cit., pp. XV-XVII e dello stesso autore *Le origini della poesia drammatica italiana* (Bologna, 1924).

⁶ In *Biblioteca Teatrale*, n. 6-7; dello stesso autore si può oggi leggere il saggio *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo* (Roma, 1981), pp. 11-72.



Giorgio Petrocchi parla a proposito di 'ascesi collettiva' mentre il De Bartholomaeis di 'azione coreografica collettiva'⁷.

Da tale essenza comunicativa deriva l'assunzione stabile del *volgare*, strumento essenziale per il formarsi del teatro. La comprensione degli enunciati da parte dei 'recipienti', capaci di decodificare i messaggi, impone l'uso di strumenti ad essi accessibili e nel XIII secolo la lingua non può essere più il latino. La situazione linguistica dell'Italia del XIII secolo è caratterizzata dalla mancanza di una lingua nazionale di comunicazione. Bisognerà attendere il Cinquecento e le tesi del Bembo per trovare — anche se soltanto ad un livello di élite — una forma generalmente accettata di italiano nazionale⁸. I vari dialetti italici comunque erano stratificati in modo tale da permettere in fasce linguistiche vicine e relativamente ampie una ricezione degli enunciati. Ignazio Baldelli sostiene a proposito che anche prima del Cinquecento è possibile — entro certi limiti — individuare una forma di italiano comune soprattutto per la fascia centrale⁹. Gioacchino Volpe nel saggio *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana. Secoli XI-XIV*¹⁰ fa risalire al secolo XI la spinta verso il volgare anche nei riti religiosi e la giustifica come forma di religiosità viva e immediata da parte del popolo con connesso il bisogno di comprendere. E' in questa linea che si pone il successo della lauda dal Duecento in poi. Nel secolo XIII infatti tale processo di accettazione del volgare ha una spinta fortemente dinamica da due forze principali: I. il tentativo di ampliare la fascia di estensione del proprio dialetto attraverso un'opera di depurazione delle forme più limitate grazie al continuo riferimento al latino,

⁷ G. Petrocchi, 'La Lauda', in AAVV, *Storia della Letteratura Italiana. Le origini e il Duecento*, vol. I. (Milano, 1965), p. 660. V. De Bartholomaeis, *Prefazione*, cit., p. XIV.

⁸ F. Musarra, 'L'"Orazione in Lode della fiorentina lingua e de' fiorentini autori": Un momento cruciale della Storia della Lingua nel Rinascimento', in AAVV, *Il Rinascimento. Aspetti e Problemi attuali* (Firenze, 1982), pp. 553-565. Nello stesso volume si v. C. Grayson, 'Le lingue del Rinascimento', pp. 135-152 e I. Baldelli, 'Il problema della lingua nel Rinascimento', pp. 153-176.

⁹ Oltre ai numerosi studi di Ignazio Baldelli si v. B. Migliorini, *Storia della lingua italiana* (Firenze, 1960). Stefano Gensini, *Elementi di storia linguistica italiana* (Bergamo, 1982), pp. 135-166. Manlio Cortellazzo, *I dialetti e la dialettologia in Italia* (Tübingen, 1980), pp. 13-33. M. Dardano, *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento* (Roma, 1969).

¹⁰ Firenze, 1961, p. 38.

II. l'intensificarsi dei contatti economici, culturali e religiosi. Per quel che riguarda la lauda è il fiorire di Confraternite religiose e il loro fervido agire che ci interessa. Nel Duecento si deve agli ordini dei domenicani e dei francescani la codificazione della lauda ad uso del popolo. A dirla con il Grano 'la lauda drammatica, a differenza del dramma liturgico, nacque ad opera dei Terzi Ordini, si diffuse rapidamente nel popolo e, dopo essere stata recitata nelle piazze, fu in seguito portata nelle chiese, compiendo così, il cammino inverso a quello fatto dal dramma liturgico'¹¹. Si formano Confraternite di laudesi¹² specializzate nel canto delle laude in volgare; numerosissimi sono i *Laudari* rimastici¹³, redatti o in forme dialettali strette, o in particolari coinè che rivelano la provenienza da altre aree dialettali, come per esempio il *Laudario Urbinato*¹⁴.

Sempre nel Duecento la lauda, all'inizio monorima, fa suo lo schema metrico della ballata popolare. Anche se non è possibile stabilire con precisione a chi o a quale confraternita si debba tale riforma stilistica¹⁵, è indubbio che la ripresa di un genere profano è dovuta al principio del *contra-factum*, ossia all'uso di una forma molto amata dal popolo per poter esercitare su di lui un influsso più profondo; quindi è lo scopo 'propagandistico' che la lauda assume viepiù nel secolo XIII¹⁶.

Un merito particolare, comunque, nello sviluppo del genere ha la confraternita dei Disciplinati, sorta a Perugia intorno al 1260 per la predicazione di Ranieri Fasani, che 'vestito di un rozzo sacco invitava il popolo a pentirsi e a disciplinarsi'¹⁷, e di qui estesasi rapidamente nell'Italia centrale ed infine in tutta la penisola. Si deve ad essa, se non l'origine, un 'nuovo impulso al fiorire di canti devoti, e allo svilupparsi di forme drammatiche' scrive il Toschi, che non manca però di evidenziare

¹¹ G. Grano, 'Planctus Mariae', cit., p. 26.

¹² Cfr. G. Meersseman, 'Nota sull'origine delle Compagnie dei Laudesi (Siena 1267)', *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, XVII (1963), pp. 395-405.

¹³ Cfr. I. Baldelli, 'La Lauda e i Disciplinati', in *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria* (Bari, 1971), pp. 324-325.

¹⁴ Cfr. Franco Mancini, 'Per una collocazione storiografica del *Laudario Urbinato*', in AA. VV., *Letteratura e Critica. Studi in Onore di Natalino Sapegno*, vol. II (Roma, 1975), pp. 49-92.

¹⁵ Il Petrocchi nel già citato paragrafo *La Lauda* dà la paternità alla Confraternita dei Disciplinati (p. 657); il Varanini invece nella sua silloge *Laude dugentesche* crede si debba a Guittone d'Arezzo se non la prima ripresa dello schema della ballata profana la sua definitiva affermazione (P. XXXIX). Sempre al Varanini si deve un'esauriente esposizione delle varie ipotesi (pp. XIX-XXXIX).

¹⁶ Cfr. G. Contini, 'Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano', in *Studi e problemi di critica testuale* (Bologna, 1961), pp. 241-272.

¹⁷ I. Baldelli, 'La Lauda e i Disciplinati', cit., p. 323.

anche l'importanza dell'"azione dei Domenicani e dei Francescani" e delle forme arcaiche 'del teatro in volgare nelle Marche e nell'Abruzzo, soprattutto in alcuni pianti della Madonna'¹⁸. Giovanni Grano afferma decisamente nel suo saggio che 'il passaggio dalle prime laude cantate a quelle cosiddette "drammatiche", quindi rappresentative, e la loro diffusione, fu dovuto ai disciplinati dell'Umbria e alle loro peregrinazioni per tutta la penisola'¹⁹; più equilibrato il Baldelli distingue la lauda assisiata, prevalentemente 'narrata' ed ascetica, da quella 'teatrale perugina' più legata al mondo concreto²⁰.

Ciò vale senza dubbio a livello di testo singolo; nell'insieme però non bisogna dimenticare che sia la predicazione del Fasani, che le pratiche religiose dei suoi seguaci erano essenzialmente 'teatrali'. Le loro fustigazioni collettive non erano che rappresentazioni di vera fede rivolte sì a Dio, ma anche agli scettici e agli increduli. La lauda come mezzo linguistico e musicale di predicazione veniva così ad unirsi a quello visivo della rappresentazione e a costituire una parte di questa. Che all'inizio i Disciplinati si siano serviti della lauda lirica e poi di quella drammatica, o meglio che ad un certo punto le due forme siano coesistite, è rilevante soltanto per l'uomo post-rinascimentale che ha imparato a suddividere tutto in generi. Che il messaggio si sviluppi in dialoghi o in monologhi costituisce una differenziazione superficiale, rimanendo a livello profondo le strutture fondamentali agenti essenzialmente simili. Il Petrocchi, molto acutamente, sottolinea il rapporto esistente tra la forma della ballata e della lauda lirica in cui la stanza costituisce 'la parte cantata dal solista o da un gruppo ristretto di recitanti, mentre il responsorio o ripresa è affidata a tutto il coro degli oranti'²¹ e più oltre mettendo a fuoco la sua idea afferma:

e proprio perché al centro ispiratore della lauda c'è sempre questo motivo del contrasto [tra peccatore e penitente], della tenzone, si potrà constatare che ad un certo momento la lauda lirica comincia a dividersi in due parti distinte, più che non fosse all'inizio la semplice separazione tra la stanza e il responsorio (...). La funzione del solista si accentua rispetto a quella del coro, e per meglio distinguere si giunge ad inserire monologhi e dialoghi, ad attribuire più precisamente le parti: quella di Cristo, della Madonna, di un santo, rispetto a quella del popolo. Dapprima non viene a cadere la finalità iniziale della lauda: recitare e cantare durante le cerimonie disciplinari. Ma poi queste cerimonie non sono più strettamente necessa-

¹⁸ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano* (Torino, 1955), pp. 677-690.

¹⁹ G. Grano, *'Planctus Mariae ...'*, cit., p. 29.

²⁰ I. Baldelli, *'La Lauda e i Disciplinati'*, cit., pp. 356-357.

²¹ G. Petrocchi, *'La Lauda'*, cit., p. 657.

rie, e ogni riunione dei fedeli è sufficiente per richiedere il canto delle laude: oppure, in un secondo tempo, l'adunanza è indetta propriamente per recitare e ascoltare la lauda. Dunque da un rito si passa ad uno spettacolo, e per questo si renderà a poco a poco necessaria una preparazione specifica: una messa in scena elementare che si va poi raffinando e complicando (i personaggi fissi, il palcoscenico diviso in scomparti si da consentire la successione delle scene ecc.). E' questa la lunga storia della lauda, dalle primitive giaculatorie alle laude liriche, liturgiche e rituali, dalla lauda drammatica alla sacra rappresentazione (...). Nel secolo XIII il fenomeno è appena agli inizi, ma è già in atto²².

Il Petrocchi ci dà una traccia storica del fenomeno secondo i tratti distintivi prevalenti; se comunque passiamo ad un'analisi specifica dei singoli testi notiamo già nella lauda cosiddetta lirica una ricca presenza di germi teatrali, il che ci autorizza — crediamo — a considerare come manifestazioni superficiali affini di una stessa struttura profonda la lauda lirica e la drammatica, con una prevalenza dello spettacolare e del teatrale sul lirico in entrambe. Ciò vale anche per la distinzione tra lauda epica e drammatica: se si prescinde dalle forme più arcaiche, la voce narrante, il narratore, struttura il suo enunciato secondo elementi in cui è prevalente l'orale, la trasmissione diretta del messaggio e non per una imitazione erudita del poema classico, ma per una drammatizzazione spettacolare dell'evento, sia esso la passione di Cristo o la sua nascita o il dolore della Madonna o fatti presi dalla vita di un santo.

Ad esemplificazione di quanto sopra abbiamo scelto dalla silloge *Laude dugentesche* di Giorgio Varanini alcuni testi rappresentativi.

La cosiddetta Lauda-Orazione costituisce un esempio pregnante del tipo più arcaico:

Vergine gloriosa,
fonte de onne bellezza,
fonte de cast [ell]o [de] amore,
alteza de virtude,
scola de sapientia,
via de iusticia,
forteza de sapientia,
medicina del mondo,
de l'anima e del corpo,
fa a noy, toi servi;
conserva [a] noi, madona,
et driza lo core nostro
et dà a me, in della morte,
azò ch'io veza lo tuo figlolo
dove ip(s)o tene lo 'mperio

matre de pietate,
giglio de castitate,
foco de caritate,
radice de sanctitate,
armario de veritate,
exemplo de honestate,
regula de humilitate:
conceda a noy sanitate
perché grande necessitate
per la tua benignitate
da ogne inniquitate
in nella tua voluntate,
speranza e sicurtate
ch'è luce de veritate.
della sua potestate. Amen²³

²² Ib., pp. 662-663.

²³ *Laude dugentesche*, cit., p. 29.

Giustamente il Varanini parla per questa lauda di 'struttura litaniale'²⁴; la sua forma arcaica e il riferimento a un papa Celestino — da individuare forse in Celestino IV (1241) anche se regnò per soli 17 giorni —, come colui che dette il privilegio dell'indulgenza a chi la recitava, la fanno collocare nella prima metà del secolo XIII. Un'analisi stilistica e semantica non fa che confermare la sua arcaicità. Il rapporto recitante-destinatario è circoscritto all'uomo che prega e alla Vergine; la direzione del messaggio è in altre parole verticale. Nel contenuto si caratterizza come preghiera individuale e ciò agisce sul linguaggio che diviene fortemente metaforico per una dilatazione estrema dei sintagmi, una riduzione al minimo dei verbi e una deoggettivazione dei lemmi oggettivi, spinti in dimensione simbolica. Il *noy* non ha alcun valore teatrale circoscrivendosi nel campo semantico di *noi che preghiamo, noi che ti invochiamo*. La ripresa di *topoi* della liturgia cattolica, con conseguente adattamento linguistico sul latino, non impedisce di situarla nell'area padana. Anche la forma metrica — doppi settenari monorimi irregolari — la classificano come esempio arcaico del genere.

Semanticamente si suddivide in due parti: nella prima si hanno soltanto *lodi* della Madonna, con la riduzione dell'enunciato alla forma sintagmatica essenziale di sostantivo + qualificativo; dalla *Vergine + matre* iniziale, in cui si ha una delle verità di fede con la risoluzione in unità di elementi contrapposti, quindi con il distacco da ciò che di terreno vi è nei due termini, si passa all'uso metaforico-simbolico di oggetti come *fonte, giglio, foco, altezza, radice, scuola, armadio*, alla determinazione di principi che condizionano la vita dell'uomo in confraternite che hanno come fine principale la contemplazione del divino: *via, esempio, fortezza, umiltà*. Alla *laudatio* segue l'*invocatio* con uno scarto significativo dal *noi* all'*io* nella richiesta di essere accolto nel regno dei cieli, il che accentua ulteriormente l'individualità della preghiera.

Ancora arcaica, ma già rappresentativa dello sviluppo teatrale del genere, è la *Lamentatio Beate Marie de filio*, di area dialettale abruzzese:

| | |
|--------------------|-------------------|
| Ore plangamo | de lu Siniore, |
| de Iesu Christo | lu Redemptore |
| con alta voce | per grande amore, |
| piçuli et grandi, | tutti, per core. |
| Pro nui fo tradutu | e mmartoriatu |
| Tradiulu Iuda, | dèlu a pPilatu. |
| Oi me tapinu, | ke reu mercatu! |

5

²⁴ Ib., p. 28.

| | | |
|-------------------|----------------------|----|
| pro XXX denari | fo comperatu. | |
| Benneolu Iuda | XXX denari, | |
| dèlu a pPilatu | a mmartoriare; | 10 |
| quillu lu fece | nudu spoliare | |
| et a la colonna | strictu legare. | |
| Facealu vattere | co le vermene: | |
| guastao la carne | et ruppe le vene. | |
| Poi gio la nocte, | benne la di(ne), | 15 |
| faceali fare | plù forte pene. | |
| Poi fo menatu | em monte Calvaru, | |
| tuti Iudei | là xe assemblaru; | |
| le vestementa | soe li spoliaru | |
| et am gran tortu | lu condendaru. | 20 |
| Su ne la croce | fo clavellatu | |
| et de li spini | fo coronatu | |
| et de la lança | ferutu a lu latu. | |
| Oi me tapinu, | ke gran peccatu! | |
| Sancta Maria | cum Christo stava, | 25 |
| quando na croce | se clavellava; | |
| sci gran dolore | de lui menava, | |
| ke spexamente | sci nde angossava. | |
| Audite, gente, | gran pietate. | |
| Dice la mamma: | 'Christo me date. | 30 |
| Oi me con issu | crucifigate! | |
| Set issu more, | me non lassate. | |
| Ore so' trista | sensa confortu, | |
| sci gran dolore | con meco porto: | |
| k' abi unu filiu, | avètelu mortu. | 35 |
| Oi me tapina, | a cke gran tortu! | |
| Kÿunqui filiu | ben pò sapere | |
| ke gran dolore | ne deio avere. | |
| May lo non vidi | ad altri patere, | |
| veder lu filiu | cosci morire! | 40 |
| Tutti vo prego, | per pietate, | |
| ke lu meu filiu | a mme me rendate | |
| oi con issu | me sotterrate, | |
| en cotanta pena | me non laxate! | |
| Dolce meu filiu | et pigitusu, | 45 |
| fusti a la gente | sci caritusu; | |
| ore te veio | sci angustusu! | |
| Tapina me me, | core doliusu! | |
| A ccui me laxi, | me me dolente? | |
| Sola remango | fra questa gente. | 50 |
| Ecco Iohanne | ke tt'è pparente. | |
| Dili tu, filiu, | ke mm'aia 'n mente'. | |

| | | |
|---|--|----|
| Christo en quell'ora dixe a Iohanne 'Lassote mamma et multu forte | sci favellao; ke multu amao: k'io me ne vao', sci sosperao. | 55 |
| Sanctu Iohanne ià consolare 'Oi me dolente', 'dove nn'è gita | pure plangea, sé non potea: spissu dicea, la speme mea?" | 60 |
| L'altu Siniore su ne la croce Sanctu Iosèp lu sanctu corpu | sci fo laxatu martoriatu. ne gio a pPilatu; sci < li > fo datu. | |
| Poy ke Christo bivaçamente Da poy ke gio, et lu malignu | na croce spirao, a lu fernu annao. dentro n'entr < a > o sci 'ncatenao. | 65 |
| Da poy ke ll'abe e mmultu forte 'Iammay non fay Ore te sta co- | strictu legatu, l'ay menacçatu: lo teu usatu! sci 'ncatenatu'. | 70 |
| Lu gran Siniore tuctu lu fernu li soy fedili e ttucti quanti | sci prese a ffare: prese a ccercare, prese a ciamare li fa 'dunare. | 75 |
| Gionne ad Adàm levase Adàm, 'Ecco le mani lu gran Siniore | k'ipsu creao; sci favellao: ke mme plasmaru, ke mme creao'. | 80 |
| Ore favella a ttuti li sancti 'Pro vuy sostinni venite a rrecèpere | l'altu Siniore con grande amore: la passìone: le gran corone'. | |
| En paradisu e ttuti quanti 'Co lo meu sangue ore vedete | ne l'ay menati l'ay coronati: vv'aio accattati: k'i' vv'aio amati!'. | 85 |
| Ore pregimo ke de lu mundu quillu ke benne ke le peccata | l'altu Siniore, è rredemptore, na passìone, nostre perdone. | 90 |
| Tinde a lu corpu una soa piçu- ià cconsolare ka lu seu filiu | Sancta Maria la compangia; sé non potea, mortu vedea. | 95 |

| | | |
|---|---|-----|
| Dicealy: 'Filiu Nullu peccatu de li malati et consolasti | meu, ke facisti? tu non abisti, multi guaristi sempre li tristi'. | 100 |
| Su de la croce l'altu Siniore Sancta Maria e ttuttu quantu | sci fo posatu nostru beatu; sci l'à 'braçatu sci l'à vasatu: | |
| 'Ore me favella, maritu et filiu Ore so' feruta ke sempre moro | dolce meu amore, et patre et siniore. sci nde lu core de lu dolore'. | 105 |
| Poy fo portatu Sancta Maria diceali: 'Filiu da te me non volio | a ssepelire, volea morire; et dolce meu sire, iamay partire. | 110 |
| Quando poy vengo maritu et filiu rècipi me et lu ka ssacço, filiu, | nu rennu teu, et patre meu, populu teu k'ey veru Deu'. | 115 |
| Or è complitu Pregimo Deu ke penetença ke nnu seu rennu Amen | sto repotare. ke non ay pare li facça fare poçamo entrare. | 120 |

Si tratta di trenta quartine monorime di quinari doppi, quindi di una forma metrica arcaica per la lauda. Il Varanini parla di 'una reliquia delle strutture metriche della più antica lauda sacra, anteriori all'adozione dei vari schemi della ballata profana'²⁵. Il testo presenta però a nostro avviso molte anticipazioni che lo rendono oltremodo interessante per una precisazione degli elementi 'teatrali' già nelle forme più arcaiche. Come 'Lamento per la passione di Cristo' s'inserisce nella tematica più produttiva del teatro religioso medievale. Il rapporto attanziale non è più ristretto al cantore-penitente e alla divinità invocata. Si ha infatti una moltiplicazione degli attanti all'interno della voce parlante con un passaggio naturale, già all'inizio, dal soggettivo *io* al plurivalente *noi*, subito dopo la determinazione temporale: 'Ore plangamo de lu Siniore/de Iesu Christu lu Redemptore, / con alta voce per grande amore, / piçuli et grandi, tutti, per core'; la molteplicità dei *partecipanti* all'azione viene ulteriormente sottolineata dalla specificazione del *tutti*

²⁵ Ib., cit., p. 31.

come *piccoli e grandi*, aggettivi semanticamente polivalenti, potendosi riferire all'età, allo stato ecc.

Molto breve è la parte dedicata alla condanna e alla crocifissione di Cristo, descritte nelle strofe 2-6, che costituiscono quasi un *prologo* all'azione 'rappresentata'. Il condensamento estremo della forma epico-narrativa causa, quasi per spinta propria, il passaggio alla struttura seguente che si caratterizza nella realizzazione delle parti: innanzi tutto Maria che nel suo esordio si rivolge ad attanti dell'azione della crocifissione. I versi trenta-cinquantadue suddividono il suo messaggio in vari nuclei espressivi: I. richiede aiuto (vv. 30-32), II. esprime il suo dolore (vv. 33-35), III. riflette sul dolore di una madre che vede morire in tal modo suo figlio (45-50), IV. il personaggio Maria-madre introduce un altro personaggio: Giovanni (vv. 51-52). Il triangolo Maria-Gesù-Giovanni acquista una strutturazione particolare nell'enunciato della Vergine; dice infatti:

| | |
|-----------------|----------------------|
| Ecco Iohanne | ke tt'è pparente. |
| Dili tu, filiu, | ke mm'aia 'n mente'. |

Nei versi precedenti il parlato di Maria si focalizza nel senso di solitudine della madre: 'A ccui me laxi, me me dolente? / Sola remango fra questa gente'. Il *dolente* qualifica il dolore umano; non è ancora una cristallizzazione emblematica della 'Mater dolorosa'; è dovuto al 'rimaner sola' con soluzione riposta nel 'morire' con il figlio, desiderio di morte espresso all'inizio e nella metà del suo enunciato nei nuclei in cui si rivolge ai presenti chiedendo aiuto:

| | | |
|-----------|-----------------|-----------------|
| vv. 31-32 | Oi me con issu | crucifigate! |
| | Set issu more | me non lassate. |
| vv. 43-44 | Oi con issu | me sotterrate! |
| | en cotanta pena | me non lassate. |

Si ha nei quattro versi un'evidente corrispondenza ritmico-compositiva, rafforzata dal ritorno degli stessi lemmi e dall'identità della rima dopo un intervallo di sole due strofe. Nel testo è questa la prima ripresa della stessa forma metrica, ripresa che avrà luogo per le rime in *-ore* (I-XXI-XXIII-XXVII), *-atu* (VI-XVI-XVIII-XXVI), *-ao* (XIV-XVII-XX) e *-are* (XIX-XXX) con evidenti rapporti tematici. L'enunciato 'Dili tu filiu ke mm'aia 'n mente' ha nella sua dimensione umana e non divina un forte valore di oggettivazione-concretizzazione dell'evento, premessa necessaria ad una realizzazione drammatica. Difatti Cristo si rivolge a Giovanni con le parole: 'Lassote mamma k'io me ne vao', enunciato costruito — a nostro avviso — sulla semplice dimensione umana e concreta. Il breve

intervento di Giovanni che piange la perdita della sua 'speme' chiude questo 'primo atto' che diremo essenzialmente umano. La deposizione circoscritta nella richiesta fatta a Pilato di poter avere il corpo è di nuovo raccontata:

Sancto Iosèp
lu sanctu corpu

ne gio a pPilatu
sci (li) fo datu.

E' sempre una strofa narrativa che apre l'atto più propriamente religioso-divino, ma anche questo visto in un'ottica terrestre, dato che Cristo nel suo discendere nell'inferno diviene quasi un paladino che incatena il diavolo e libera i suoi seguaci, dei quali primo ed unico a parlare, a nome di tutti, è Adamo. Gli altri sono presenti come figure mute, infatti Cristo 'ore favella' 'a ttuti li sancti' che incorona in cielo.

Si apre così l'ultima parte con una strofa in cui la voce narrante chiede perdono — quasi in un intervallo — dei suoi peccati. Nelle strofe seguenti si ha il ritorno di Maria come personaggio centrale, che piange la morte di suo figlio. Nel suo messaggio vi sono oscillazioni tra il livello umano e quello divino, concentrato quest'ultimo nel verso 106, in cui Maria si rivolge a Gesù con le parole: 'maritu et filiu et patre et siniore' e nelle battute finali (vv. 113-116) in cui diviene *Vergine intercedente*:

Quando poy vengo
maritu et filiu
rècipi me et lu
ka ssacço, filiu,

nu rennu teu,
et patre meu,
populu teu,
k'ey veru Deu'.

Una strutturazione logica dei tre nuclei avrebbe dovuto far precedere il III al II, ma in tal caso il testo non avrebbe esercitato il suo ufficio di catechizzare tramite rappresentazione. Non siamo più nel livello di preghiera-effusione chiusa nel rapporto divinità-orante, bensì in una comunicazione orale ad un 'pubblico' da *commuovere*, tramite una sua partecipazione diretta all'evento. Il testo è estremamente costruito; la staticità di base si dinamizza nel racconto e nel passaggio al discorso diretto degli attanti. Anche l'epico si dispone comunque su elementi compositivi propri di quella che sarà detta per il teatro post-umanistico la *tecnica della teichoscopia*²⁶, ossia del racconto sulla scena di fatti da parte di un personaggio che vede al di fuori dello spazio scenico o che ha vissuto i fatti.

La lauda si suddivide in varie parti:

- I. Voce narrante che si rivolge al pubblico e lo coinvolge nella rappresentazione (vv. 1-4, 29, 89-92, 117-120). La strofa iniziale e

²⁶ V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama* (München, 1960), pp. 28-30.

quella finale sono essenzialmente drammatiche come prologo ed epilogo;

- II. voce narrante che puntualizza le fasi della passione (vv. 5-28, 61-64, 93-96);
- III. voce narrante + attanti della passione, con tre focalizzazioni: a) Maria, + Cristo e Giovanni (vv. 32-60), b) Cristo + Adamo (vv. 70-88), c) Maria (vv. 96-116).

E' nella terza parte che si fanno più dominanti gli 'elementi teatrali', con l'introduzione del personaggio che parla direttamente all'interno della 'fabula' e di un momento scenico ben determinato. La tripartizione, giustificata anche dalle interruzioni, ne fanno una struttura drammatica con l'evoluzione seguente:

- 1) Cristo crocifisso → lamento della Madre,
- 2) Cristo che libera dall'inferno i suoi seguaci,
- 3) Maria piange suo figlio e chiude il suo lamento con la preghiera di accogliere nel Cielo gli uomini, come aveva liberato dall'inferno i suoi seguaci.

Estremamente teatrale, nonostante la veste metrica, è il linguaggio, vicino al registro colloquiale ordinario, con una predominanza del concreto ed una esclusione quasi totale di termini astratti e simbolici. Tutto diviene plastico, oggettivo, tanto da rendere plausibile l'ipotesi che la recitazione della lauda avvenisse a più voci con rappresentazione. Anche volendo essere più prudenti si può affermare che l'intero testo presuppone vari attanti e un ricevente, il pubblico, che a sua volta è parte integrante ed attiva nel prologo e nell'epilogo.

Parlando dei Laudari di Assisi e di Perugia il Baldelli individua il procedere verso una tecnica teatrale nel 'dialogo narrativo indirizzato agli spettatori', nell' 'intento insegnativo e popolare secondo una volontà rifuggente dal fantastico e dal metafisico, dal mistico e dall'ascetico: Cristo, la Maddalena, i miracoli, tutto si umanizza su un piano umile e popolano', nell' 'impulso del sentimento della vicinanza del testo sacro, della partecipazione ad esso in una umana ed universale attingibilità, della volontà insegnativa', per cui 'la lauda qui assume spesso una completa teatralizzazione'²⁷; i Laudari di cui parla sono del secolo XIV — per il Laudario perugino fissa la data di composizione tra il 1320 e il 1335 —, ma come si è visto ciò vale anche per laude ben più arcaiche, il che giustifica — ci sembra — la nostra affermazione iniziale di una compresenza di strutture profonde teatrali già nei primi esempi rimastici.

²⁷ I. Baldelli, 'La Lauda e i Disciplinati', cit., p. 341, pp. 355-357.

Per il più antico Laudario rintracciato, quello di Cortona, del quale di recente il Varanini con la collaborazione di Luigi Banfi e Anna Ceruti Bergio, ci ha dato un'ottima edizione critica che comprende anche uno studio sulle melodie di Giulio Cattin²⁸, si possono trarre le stesse conclusioni. Evidente è il progressivo affermarsi dello spettacolare anche nelle prime 46 laude, le più antiche, che riprendono lo schema della ballata. Senza scendere nei particolari o all'analisi dei singoli testi, possiamo sintetizzare gli elementi drammatici nel carattere rappresentativo del canto, nello spazio sempre maggiore concesso al dialogo e nel tono linguistico colloquiale. Il dolore viene sempre drammatizzato; la Vergine piange, Cristo consola e gli altri attanti (le pie donne i discepoli ecc.) partecipano al dolore della madre con toni linguistici semplici, estremamente umani, nei quali si avverte la complementarietà del gesto. Largo spazio ha anche il tema dell'annunciazione. Nella Lauda n. 5, 'Ave Maria gratia plena / virgine madre beata!', il dialogo tra l'arcangelo Gabriele e Maria, pur nel tenue tessuto linguistico, dà una caratterizzazione del personaggio²⁹, sottolineata dalla voce narrante:

| | |
|---------------------------|-------------------|
| Per tutto 'l mondo | voce sūave |
| desti dicendo: | 'Come sirave |
| quello ch'intendo? | ben senbra grave; |
| non sono ad omo contata.' | |

Più direttamente drammatico si fa il parlato nella lauda 7 in cui Maria parla in un tono colloquiale con l'arcangelo:

'Come fie quel che tu ài decto?
 Nol credo a torto né a dritto,
 e ben ne posso far disdetto:
 non cognosco hom, vecchio né fancello'³⁰.

La voce narrante dopo l'introduzione limita i suoi interventi a forme come: 'l'angelo disse' o 'Respose la kiara stella', dando così ampio spazio alla parte dialogata.

E' in fondo questo l'*humus* di cui si nutre Jacopone da Todi nelle sue *Laude*, tra le quali *Donna de Paradiso*, detta anche *Pianto della Madonna* è considerata il capolavoro del teatro religioso medievale italiano. E' anche, 'con altre due' laude 'del codice già Urbinate, il più antico esempio di lauda interamente dialogata'³¹.

Pur riprendendo lo schema della ballata profana Jacopone raggiunge

²⁸ *Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV* (Firenze, 1981).

²⁹ *Ib.*, p. 107.

³⁰ *Ib.*, p. 116.

³¹ G. Contini, *Letteratura Italiana delle origini* (Firenze, 1970), p. 201.

toni estremamente personali e profondamente teatrali. Nella lauda in questione si ha, rispetto alle precedenti, un rafforzamento delle contrapposizioni dialogiche, grazie all'assunzione da parte degli attanti di una loro funzionalità autonoma rispetto alla voce narrante che perde la sua posizione intermedia tra pubblico e personaggi per divenire personaggio tra personaggi. Per questo parte della critica la identifica con l'appellativo di 'nunzio'.

L'azione si dinamizza non essendo la narrazione dell'evento più ristretta ad una sola voce, che descrive più o meno sommariamente la passione, ma essendo portata dal parlato attanziale con passaggi rapidi da una voce all'altra:

'O Pilato, non fare
el figlio mio tormentare,
ch'io te pozzo mustrare
como a torto è accusato'.

'Crucifige, crucifige!
Omo che se fa rege,
secondo nostra lege
contradice al senato'.

'Prego che me 'ntennate,
nel mio dolor pensate:
forza mo vo mutate
de che avete pensato'.

'Traàm for li ladruni,
che sian suoi compagnuni:
de spine se coroni,
ché rege s'è chiamato!' ³²

Il testo soddisfa così ad una delle qualità costitutive del *teatro*: esiste infatti una subordinazione temporale, temporale come *uso del tempo e sua irreversibilità*, degli elementi della vista, del movimento (gestualità, ma anche progressione dell'azione) e dell'udito. Se negli esempi precedenti tali strutture si trovavano ancora allo stato embrionale, in Jacopone hanno raggiunto piena maturazione.

Altri elementi drammatici presenti sono: il gusto dello spettacolare, il linguaggio, l'accentuazione dell'aspetto doloroso e quindi la sua umanizzazione a discapito del mistero religioso, la predominanza assoluta del sentimento. Per quel che riguarda il *gusto dello spettacolare* basterà far presente la descrizione particolareggiata, realistica della crocifissione:

³² *Poeti del Duecento*, Tomo II, a cura di G. Contini (Milano, 1960), p. 120. Ottima l'ed. Jacopone, *Laude*, a.c. di F. Mancini (Bari, 1974), per *Donna di Paradiso*, pp. 201-206.

'Donna, la man li è presa,
ennella croce è stesa;
con un bollon l'ho fesa,
tanto lo ci ho ficcato.

L'altra mano se prende,
ennella croce se stende
e lo dolor s'accende,
ch'è più moltiplicato.

Donna, li pè se prenno
e chiavellanse al lenno:
onne iontur' aprenno,
tutto l'ho sdenodato'³³

Per il linguaggio importante è l'uso del volgare umbro da parte di Jacopone, che pur avendo una certa cultura rifiuta ogni leziosa ripresa di latinismi che possano impedire, in favore di un abbellimento estetico, la diretta ricezione del testo. Il linguaggio è immediato, spontaneo, umano, dettato dalla sovrabbondanza del sentimento. Vi è anche, sempre nel linguaggio, una costruzione sapiente dell'alternarsi del parlato dei vari attanti; lo stesso Cristo è soprattutto uomo e Jacopone fatica a dargli un'impassibilità divina. Alla vista della madre in lacrime dice:

'Mamma, ove si' venuta?
Mortal me dàì feruta,
ca 'l tuo planger me stuta,
che 'l veio si afferrato'³⁴.

Nelle repliche successive Cristo inizia il suo dire sempre con una voce carica di affetto come *mamma*.

Siamo così giunti al terzo elemento: l'accentuazione dell'aspetto doloroso e la sua umanizzazione. Se Cristo parla più come figlio che come redentore, la Madonna è soprattutto madre:

'O figlio, figlio, figlio,
figlio, amoroso giglio!
figlio, chi dà consiglio
al cor mio angustiato?
Figlio occhi iocundi,
figlio, co' non respundi?
Figlio, perché t'ascundi
al petto o' si' lattato?'³⁵

Il singhiozzo, concentrato nella ripetizione di *figlio*, e il richiamo finale al

³³ Ib., pp. 121-122.

³⁴ Ib., p. 122.

³⁵ Ib., pp. 120-121.

latte materno dispongono l'enunciato su un livello puramente terreno. Nel suo dolore Maria giunge a rivolgersi alla 'croce' come a persona, chiedendole di non toglierle il figlio, e, sentito che viene denudato, prova il desiderio di vederlo, quasi a fissare in sé per l'ultima volta l'immagine di quel corpo che aveva nutrito.

Ciò che manca rispetto alla *Lamentatio* abruzzese è l'intercedere finale di Maria; è lei stessa che afferma la morte di Cristo, per scoppiare nel suo lamento finale:

'Figlio l'alma t'è scita,
figlio de la smarrita,
figlio de la sparita,
figlio attossecato!
Figlio bianco e vermiglio,
figlio senza simiglio,
figlio, a chi m'appiglio?
Figlio, pur m'hai lassato!
Figlio bianco e biondo,
figlio volto iocondo,
figlio, per che t'ha 'l mondo,
figlio, così sprezzato?
Figlio dolze e placente,
figlio de la dolente,
figlio, hatte la gente
malamente trattato!
Ioanni, figlio novello,
mort'è lo tuo fratello:
ora sento 'l coltello
che fo profitizzato.
Che moga figlio e mate
d'una morte afferrate:
trovarse abraccecate
mate e figlio impiccato''³⁶.

Con gli esempi portati crediamo di aver dato una dimostrazione sufficiente anche per il quarto elemento: la predominanza assoluta del sentimento. Tutto nasce da una foga interiore, che è dolore e rabbia, esplosione e negazione di fronte al misfatto; è violenza, come punizione rivolta anche verso se stesso. Un tale senso della vita e un tale modo di concepire l'esperienza religiosa ha evidenti contatti con il moto dei disciplinati e con quel fervore spirituale che accendeva l'attività delle Confraternite dei Laudesi. La *rappresentazione* ha sì un intento insegnati-

³⁶ Ib., pp. 123-124.

vo, ma è anche profondamente vissuta e sentita, è contemporaneamente lo specchio di una società e di un'anima individuale ed è *teatro* nel senso più alto che il termine ha acquisito nella tragedia: la tragedia dell'uomo di fronte al dolore e alla morte ed un bisogno estremo di divino.

Katholieke Universiteit Leuven

JOHAN NOWÉ

KULT ODER DRAMA?

Zur Struktur einiger Osterspiele des deutschen Mittelalters

Diese Frage beherrscht einen nicht unwichtigen Teil der Forschung über das religiöse Theater des Mittelalters: Sind die 'Quem Quaeritis' - Darstellungen schon Drama oder noch Liturgie? Gibt es eine genaue Trennung zwischen Osterfeier und Osterspiel? Haben die volkssprachlichen Osterspiele noch etwas gemeinsam mit ihrem liturgischen Ursprung? Und schließlich: Kann man hinsichtlich jener religiösen Spiele überhaupt schon von Drama reden? Die Antworten, von denen einige hier diskutiert werden sollen¹, gehen dabei nicht selten auseinander. Der vorliegende Aufsatz erhebt nicht den Anspruch, auf diese Fragen endgültig zu antworten. Vielmehr möchten wir einige wenige Erzeugnisse an sich und eingehend untersuchen, um herauszubekommen, wie sie konzipiert und ausgeführt wurden und welche Funktion ihnen zugedacht war. Von dieser Form- und Bedeutungsanalyse her erhoffen wir dann Auskunft darüber, ob und inwiefern diese Texte dabei den Gattungskriterien der Liturgie bzw. des Dramas konkret entsprechen. Dazu haben wir drei österliche Texte ausgewählt, die etwa drei Perioden und Typen vergegenwärtigen: eine frühe Osterfeier aus Augsburg (12. Jht.), das Osterspiel aus Muri aus dem Hochmittelalter (um 1250) und das Redentiner Osterspiel als ein spätes Produkt (1464). Außerdem besitzen diese drei Werke auch ein gewisses Qualitätsniveau, wodurch eine längere Beschäftigung mit ihnen durchaus sich lohnt, wie die Analysen selber herausstellen mögen. Bevor wir aber damit anfangen, soll erst der begriffliche Rahmen unserer Untersuchung abgesteckt und daher eine Definition der Bereiche Liturgie und Drama versucht werden.

Nach R. Suntrup² gehören zwei wesentliche Momente zur Wesensbe-

¹ Cfr. u.a. de Boor, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*; Greisenegger, *Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters*; Michael, *Das deutsche Drama des Mittelalters*; Steinbach, *Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters*; Stemmler, *Liturgische Feiern und geistliche Spiele*; Young, *The Drama of the Medieval Church*. — In den Fußnoten wird nur bei der ersten Erwähnung eines Werkes der Titel mitgeteilt. Im weiteren verwenden wir bloß den Namen des Autors. Für vollständige bibliographische Angaben, cfr. die Bibliographie, am Schluß dieses Aufsatzes.

² R. Suntrup, *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen*, S. 22 f.

stimmung der Liturgie: Vorerst kann man Liturgie definieren als die Gesamtheit der Kulthandlungen der Kirche, womit dann alle kollektiven Feiern der Christen gemeint sind. In diesem Fall wird die Liturgie also als menschliches Handeln betrachtet. Nach dem Glauben der Kirche ist sie aber auch und genauso wesentlich göttliches Handeln: Der eigentliche Inhalt der Liturgie ist die kultische Durchführung der Heilstat Christi an und mit der Kirche. Nebst einer aufsteigenden Huldigung von seiten des Volkes gibt es also auch eine niedersteigende Bewegung: das erlösende Wirken Christi. Liturgie feiert also nicht nur Gott, er ist in ihr auch durch seine Wirkung gegenwärtig.

Wie entsteht nun aber die liturgische Feier? Welche sind ihre Bausteine, nach welchen Kompositionsprinzipien und mit welchen Absichten werden sie zusammengefügt? Als erstes wesentliches Moment der Liturgie ist das Wort zu betrachten. Es erscheint vorerst in der Form des Gebets, mittels welchem die Offizianten im Namen des Volkes mit Lobpreisung, Danksagung und Bitte an Gott sich richten (z.B. in der Messe die Kollekte und der Kanon, im Offizium die Psalmen). Zweitens sollen die Lesungen, die von Offizianten dem Volk vorgetragen werden, erwähnt werden. Einerseits können sie als historische Berichterstattung betrachtet werden, zum anderen enthalten sie die Heilsbotschaft und haben daher eine kerygmatische Funktion (z.B. die Epistel und das Evangelium in der Messe, die Lektionen im Offizium). Die Lesungen sind meistens der Bibel, aber auch den Kirchenvätern entnommen (cfr. die Lektionen der Matutin). Drittens gibt es Gesänge, die von Solisten und Chören gesungen werden und die an erster Stelle die Feierlichkeit des Kultes erhöhen sollen (z.B. die Antiphonen zu den Psalmen, die Responsorien zu den Lesungen, weiter Hymnen und cantica). Meistens wird in ihnen das Thema der Feier (Introitus der Messe) oder eines Einzelteils (Antiphon zu einem Psalm) formuliert. Dann verlieren die eventuell erwähnten biblischen Ereignisse ihre konkreten historischen Bezüge und werden in übertragenem Sinn auf die überzeitliche Heilswirklichkeit bezogen. In diesem Fall haben wir mit einem typologischen Verfahren zu tun³, nach dem nicht nur Ereignisse aus dem alten Testament in Hinblick auf Christus umgedeutet, sondern Gegebenheiten

³ Zum typologischen Verfahren cfr. vor allem Stemmler (o.c. Kap. III, 123-150), der hierin eine der Konstanten der Liturgie sieht. Die typologische Denkweise entstamme der Erkenntnis, daß die christlichen Heilswahrheiten auf wenige Grundtatsachen und Urerlebnisse zurückzuführen seien (o.c., S. 127). Ihre Funktion sei es, 'die historisch-zeitliche Isolierung des Einzelgeschehens' aufzuheben, und zu zeigen, 'daß bestimmte, für den göttlichen Heilsplan wesentliche Faktoren überall und jederzeit wirken' (o.c. 148).

aus der ganzen Bibel als zeitlose Manifestationen des Heilswirkens verstanden werden.

Nebst dem Wort gibt es in der Liturgie auch Gebärden und Handlungen⁴. Erstere haben eine begleitende Funktion und dienen vor allem der zusätzlichen Verschönerung des Kultes (z.B. Kniebeugung, Erheben der Hände während des Betens, Beräucherung, Bekreuzigung, Prozession ...). Die liturgischen Handlungen dagegen stehen für sich und werden ihrerseits von Worten begleitet. Sie haben eine symbolische Funktion, insofern sie nämlich äußere Zeichen sind für das, was von Gott im Innern des Menschen gewirkt wird. Seit dem Hochmittelalter (Hugo von St. Viktor, 12. Jht.) werden diese Handlungen 'sakramental' genannt und wird ein Wirkungszusammenhang zwischen dem, von Christus eingesetzten Zeichen und der gemeinten Heilswirklichkeit behauptet⁵. Der Vollzieher einer so verstandenen liturgischen Handlung (z.B. die Taufhandlung, die Wandlung während der Messe ...) ist einzig der Zelebrant, der hier Christus selber vertritt oder vergegenwärtigt.

Liturgische Gebärden und Handlungen können aber noch eine weitere Funktion bekommen: In einer nachträglichen, rationalen Deutung können sie nämlich auch als Erinnerungen an und Abbildungen von biblisch-historischen Begebenheiten gedeutet werden. Dies geschieht in der vor allem durch Amalar von Metz bekannt gewordenen rememorativen Allegorese. Jede Einzelgebärde der Offizianten gilt dabei als eine Nachahmung einer Handlung Christi und die vollständige Messe als eine Art Rekonstruktion des Gesamtlebens Jesu⁶. Obwohl die Allegorese also vor allem eine nachträgliche Interpretation war, hat sie auch auf die Gestaltung der liturgischen Feier selbst eingewirkt, insofern nämlich ihre Prinzipien und Methoden sich manchmal in der Formgebung des Kultes durchsetzten. Es wurden dann Gebärden extra zu dem Zweck eingeführt, sie in rememorativer Hinsicht deuten zu können⁷.

⁴ Cfr. Suntrup: Liturgische Gebärden sind 'vorgeschriebene Handlungselemente des Liturgievollzugs', und er unterscheidet zwischen 'Gebärden im engeren Sinn' (z.B. Körperhaltung), also zeremoniellen Bewegungen und der 'Gebärde im Handlungsvollzug' (o.c. S. 24).

⁵ Zur Entwicklung des Sakramentsbegriffs, cfr. Suntrup, o.c., S. 32-42.

⁶ Der Introitus stellt in diesem Zusammenhang Christi Eintreten in die Welt dar, der Wortgottesdienst sein öffentliches Leben, der Opferdienst Christi Leiden, Tod und Auferstehung und die Wegsendung die Himmelfahrt. Zur Allegorese, cfr. vor allem Suntrup, o.c. S. 48-56. Übrigens beschränkt sich die Allegorese nicht auf die Messe, sondern wird sie auch auf andere Kulthandlungen, i.e. das Offizium angewandt (o.c., S. 56).

⁷ Suntrup erwähnt in diesem Zusammenhang die Rollenverteilung bei den Lektionen, die Anpassungen des Ortes (z.B. die Position des Altars) an dramatische Forderungen, die Akkumulation der Kniebeugungen usw. (o.c. S. 86 f.).

Historisierendes, typologisches, allegorisierendes und symbolisches Verfahren ließen sich als Prinzipien der Liturgie bezeichnen, während sich als Bausteine Gebete, Gesänge, Lesungen, Gebärden und Handlungen herausstellten. Nach welchen Strukturgesetzen werden nun letztere Bausteine kombiniert? Es bietet sich hier der Begriff 'liturgische Montage'⁸ an, welche stark von Wiederholungen und Verklammerungen geprägt ist: So häufen sich nicht nur die Gebärden, sondern es gibt auch eine Vielzahl von Lesungen, Antiphonen werden vor und nach einem Psalm wiederholt, öfters gibt es Doxologien und vor allem die Verdreifachung ist eine beliebte Technik (z.B. dreimal Kyrie, dreimal Sanctus, drei Psalmen in einer Nocturne usw.). Auch in der Gesamtstruktur der liturgischen Feiern spielt die Dreizahl eine wichtige Rolle. So weisen die einzelnen Feiern des Offiziums oft eine Dreierstruktur auf. Nicht nur hat die Matutin drei Hauptteile (Prolog, Mittelstück und Epilog), sondern deren zentrale Teil besteht ebenfalls aus 3 Nocturnen⁹. Schließlich kann noch festgestellt werden, daß die Verdreifachung oft als symmetrische Anordnung um eine zentrale Mitte realisiert wird (cfr. die Anordnung der Kerzen um das Kruzifix, der Diakone und Subdiakone um den Zelebranten, die Einrahmung der Wandlung durch Opferung und Kommunion in der Messe usw.). Es wird zu untersuchen sein, ob und inwiefern die hier beschriebene Beschaffenheit der liturgischen Feiern auf die Spieltexte eingewirkt oder sie gar bedingt hat.

Vorerst soll aber noch versucht werden, auch für das Drama einige wesentliche Begriffe und Merkmale zu bestimmen. Denn wenn auch gelegentlich die Meinung geäußert wird, das Theater des Mittelalters sei von allen anderen dramatischen Erzeugnissen völlig verschieden¹⁰, so müssen doch die allgemeinsten Gattungskriterien auch für das Mittelalter zutreffen, wenn überhaupt für jene Periode von Drama gesprochen

⁸ Dieser Begriff wird von Stemmler verwendet, um die Technik der liturgischen Osterfeier zu bezeichnen (o.c. S. 47 ff).

⁹ Seit ungefähr 600 galt im römischen Ritus folgende Matutinstruktur: Eingang (Verse, Ps. 94), 1. Nocturne (12 Pss., 3 Ant., Versic., 2 Lesungen mit Responsorien), 2. Nocturne (3 Pss., weiter wie 1. Nocturne), 3. Nocturne (wie 2. Nocturne aber nur 2 Lesungen), Te Deum. Dieses Schema kannte kaum eine Evolution, wenn es auch kleinere regionale Unterschiede gegeben haben mag. (Darstellung nach L. Brinkhoff, *Liturgisch Woordenboek*, Sp. 2817 bis 2821. — Cfr. auch Jungmann, *Der Gottesdienst der Kirche*, Kap 8).

¹⁰ So zum Beispiel W. Michael: 'Das Drama des Mittelalters ist etwas völlig Neues'. Man sollte daher alle Kenntnisse über das Drama 'abwerfen': 'die Einheiten, die tragische Schuld, die Katharsis, die Schürzung der Handlung, Held und Gegenspieler' ... 'auch alle äußere Gliederung: Akte, Szenen, ... Gebrauch des Chores undsofort' (o.c. S. 3). Die weitere Analyse wird die Unhaltbarkeit dieser Behauptung aufzeigen.

werden kann. Wir möchten uns in diesem Zusammenhang vor allem an den begrifflichen Kategorien halten, die P. Pütz im *Handbuch des Dramas* angeführt hat¹¹. Pütz unterscheidet dort vier Klassen von Grundbegriffen: den strukturanalytischen, den anthropologischen, den wirkungsästhetischen und den historischen. Für unser Anliegen sind vor allem die beiden erstgenannten Kategorien wichtig, weil diese entweder formale oder inhaltliche Konstanten meinen, die von historischen, sozialen oder kulturgeschichtlichen Prozessen unabhängig und daher weithin zeit-los sind.

Die formalen Konstanten des Dramas leitet Pütz von Aristoteles her, der das Drama definierte als die Darstellung einer, durch Aufführungszeit und -Ort terminierten, in einem autarkischen Sinn eingeschlossenen Handlung, die von Akteuren als Handelnden realisiert wird¹². Dieser Definition lassen sich einige Merkmale entnehmen, die zur Wesensbestimmung des Dramas gehören: Das Drama ist multimedial, d.h., erst in und durch die Aufführung wird die Potentialität der Text-Partitur aktualisiert¹³. Weiter gehört das Drama der narrativen Gattung an. Es wird eine Handlung vorgeführt und zwar nicht mittels Berichterstattung, sondern indem jene selbst von handelnden Rollen aktualisiert wird. Drittens, aber nicht zuletzt, bedingen der Spielcharakter und die damit einhergehenden Beschränkungen hinsichtlich Ort und Zeitdauer eine spezifische Beschaffenheit der narrativen Struktur, die — mehr als in der Epik — zur Geschlossenheit, zur Konstruktivität sich neigt. Letztere schlägt sich vorerst in eine ausgeprägte Gliederung mittels abgrenzbaren Spieleinheiten (Auftritt, Szene, Akt) nieder. Im klassischen Drama wird diese Konstruktivität vor allem mittels der drei Einheiten realisiert. Während die Einheit des Ortes vor allem eine Bühnennotwendigkeit scheint, ist nach Pütz die Einheit der Zeit ein wesensprägendes Merkmal des Dramas: Das Drama sei eine kontinuierliche Vorführung chrono-

¹¹ P. Pütz, 'Grundbegriffe der Interpretation von Dramen', in *Handbuch des deutschen Dramas*, S. 12-23. Anders als Michael ist Pütz der Ansicht, daß die dramatische Gattung, über alle Wandlungen hinweg, eine beträchtliche Menge von kontinuierlichen Momenten besitze, was nach ihm u.a. daher kommt, daß jedes Drama immer von den Bedingungen der Aufführbarkeit abhängig ist (o.c. S. 12).

¹² Pütz, o.c. S. 14. — Die von Michael eigens für das mittelalterliche Drama formulierte Definition betont ebenfalls den autonomen Spielcharakter und den narrativen Stoff, erwähnt aber nicht die strukturellen Bedingungen: 'Ein Drama besteht aus dargestellten Vorgängen, in denen die Teilhaber die darzustellenden Personen wirklich personifizieren'. Die weitere Definition bezieht sich dann auf die Wirkungsabsicht (cfr. infra S. 274): 'Vorgängen aber, die nicht nur mehr einem rituellen Zweck untergeordnet sind, vielmehr wesentlich sich selber dienen' (o.c. S. 3).

¹³ J. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, S. 311.

gisch geordneter Ereignisse¹⁴. Die Einheit der Handlung schließlich bedingt Einsträngigkeit und Linearität, eine deutliche und übersichtliche Konfiguration und eine tektonische Handlungsstruktur, die vor allem von der Spannung (Einlösung der Erwartung) getragen wird.

Als inhaltliche Konstanten bezeichnet Pütz die das Drama prägenden anthropologischen Kategorien¹⁵. Inhalt eines Dramas sei das 'Leben' eines Menschen als eine Abfolge von Handlungen und Ereignissen, die eine Konfrontation eben dieses Menschen mit sich selbst, mit seiner Umwelt und mit den bestimmenden Mächten des Daseins, kurz also mit seinem Schicksal vorführen. Dabei wird, was die Tragödie betrifft, dieser Mensch als allgemein, d.h. als Typus des Menschen überhaupt aufgefaßt. Diese Konfrontation steht nun aber stellvertretend für den metaphysischen Urkonflikt zwischen den beiden, als primär und antinomisch verstandenen Urmächten des Daseins: Sinn und Sinnlosigkeit, Gut und Böse, Sein und Nicht-Sein. Das Tragische enthüllt sich dabei als die genauso unausweichliche wie unhaltbare Spannung zwischen den beiden Extremen. Hier wird also als Grundbedingung des Dramas ein fundamental dualistisches Weltverständnis sichtbar, so daß eine Berührung mit dem Mythos und mit der mythischen Weltanschauung sich einstellt. Auch der Mythos versteht sich ja als die literarische Gestaltung jener sich immer wiederholenden, uranfänglichen Konfrontation zwischen den oppositionellen Urmächten¹⁶.

Schließlich soll noch kurz auf den Bereich der Wirkung eingegangen werden, obwohl hier schon viel weniger Konstanten festgestellt werden können¹⁷. Wirkungsabsichten sind ja primär publikumsgebunden und wandeln sich daher zwangsmäßig mit den sich ändernden Orts- und Zeitumständen. Dennoch wird hier immer wieder auf die weithin ängstlichen Begriffe des Aristoteles zurückgegriffen: *eleos*, *phobos*, *katharsis* und *pathemata*. Sie werden aber auch immer anders übersetzt und interpretiert. Die dargestellten Ereignisse sollten den Zuschauern Furcht und Entsetzen (vor den ethischen Gefahren des Lebens oder vor der Grausamkeit des Schicksals?) oder auch Mitleid mit dem Helden und mit sich selbst einflößen und sie zu einer Reinigung, zu einer Bekehrung

¹⁴ Pütz, o.c. S. 16. — Spezifisch für die Handhabung der Zeit im mittelalterlichen Drama, cfr. R. Schmid, *Raum, Zeit und Publikum des geistlichen Spiels*, der im Spiel primär 'dramatische Vergegenwärtigungen', also 'einen übermächtigen Gegenwartsbezug' glaubt feststellen zu können, wodurch an die Stelle der zeitlichen Kontinuität ein unvermitteltes Durch-, Neben- und Miteinander tritt (S. 14).

¹⁵ Pütz, o.c. S. 17-20.

¹⁶ Cfr. auch meine eigenen Ausführungen: J. Nowé, 'Riwalin und Blanscheflur', S. 37.

¹⁷ Pütz, o.c. S. 20-23.

veranlassen. Jedenfalls ist deutlich, daß nach Aristoteles zum Wesen des Dramas eine Wirkungsabsicht in der außerliterarischen Wirklichkeit gehört.

Die Osterfeier von Augsburg

Als ersten Text wählten wir die älteste Osterfeier von Augsburg, die — obschon früh datiert: 12. Jht. — doch schon einen ziemlich elaborierten Typus darstellt¹⁸. Wir werden vorerst den Inhalt der Feier beschreiben, um dann in einem Interpretationsversuch nach seinem liturgischen, bzw. dramatischen Gehalt zu fragen.

Gegen Ende der Ostermatutin bildet sich eine Prozession, welche den Anfang der Osterfeier darstellt. Die erste eigentliche Szene führt dann zwei Priester auf, die Frauen darzustellen haben ('ex personis mulierum'), und die sich auf dem Weg zum Grab über die Frage unterhalten, wer ihnen den Stein vom Grabe wälzen könnte ('Quis revolvat ...'). Am Grab werden sie dann von zwei Diakonen, die als Engel fungieren, mit der Frage des Ostertropus empfangen: 'Quem quaeritis ...?'. Nach Antwort ('Ihesum Nazarenum') und Replik ('Non est hic ...') fordern die Engel die Frauen auf, den Jüngern die Auferstehung zu melden ('nunciate discipulis'). Vorher aber treten die Frauen in das Grab ein, sie beräuchern es und nehmen das Tuch, das im Grab liegt, mit. Als sie hinausgetreten, berichten sie über ihr Erlebnis: 'Ad monumentum venimus ...'. Darauf treten sie nach vorn, sie wenden sich ans Publikum, heben das Tuch empor und singen: 'Cernitis o socii ...' ('Seht Gesellen die Tücher und das Schweiß Tuch. Sein Leichnam aber wurde im Grab nicht mehr vorgefunden'). Jetzt folgt, wohl zum ersten Mal in der Geschichte des religiösen Spiels¹⁹, eine sg. Jüngerlauf-Szene: Während der Chor episch-berichtend den Johannes-Text singt: 'Currebant autem duo' (Jo 20,4), laufen zwei nicht näher bezeichnete Akteure in den Rollen von Johannes und Petrus zum Grab. Das nächste Ereignismoment gehört dann schon nicht mehr dem eigentlichen Spiel an: Es heißt nämlich, daß während der erwähnten Laufszene ('interdum') die 'vorher erwähnten Priester' das Kruzifix entblößen, es besprengeln und beräuchern sollen, während sie die Antiphon singen: 'Surrexit dominus de

¹⁸ Die Feier ist eine der ältesten des sg. Typus II (Visitatio mit Jüngerlauf). Zu diesem Typus cfr. vor allem de Boor, o.c. Kap III, S. 131 ff. — Der Text der Feier findet sich bei Froning, *Das Drama des Mittelalters*, Bd I, S. 16 und bei Young, o.c., Bd I, S. 310 f, der die incipits der Handschrift ergänzt hat.

¹⁹ Michael, o.c. S. 21.

sepulchro ...'. Dieser Handlung schließt sich dann das *Te Deum* an, das immer den Abschluß der Matutin bildet. Zusammenfassend ergibt sich für die Augsburger Feier also folgenden Szenenbestand²⁰:

- Prolog: Eingangsprozession
 - Szene 1: Gang der Frauen zum Grab
 - Szene 2: Gespräch der Frauen mit den Engeln
 - Szene 3: Besuch des Grabes
 - Szene 4: Vorzeigen des Grabtuches
 - Szene 5: Jüngerlauf und Besichtigung des Grabes
- Epilog: Kreuzverehrung mit Antiphon und *Te Deum*

Die Feier besteht also aus einem Prolog, einem Epilog, zwei Grabbesuchen (Szenen 1 bis 3 und Szene 5) sowie aus der hier zentralen Szene mit dem Grabtuch.

Daß diese Feier ein integrierter Teil der Ostermatutin war, geht vorerst aus der einleitenden Rubrik hervor: Nach dem *Gloria Patri* soll das dritte Responsorium der dritten Nocturne ('Dum transisset') wiederholt werden, während sich eine Prozession bildet. Letztere gehört also unverkennbar noch der Matutin an. Dies ist auch der Fall mit dem Epilog: Die Priester, die das Kruzifix beräuchern und besprengeln sollen²¹, sind eindeutig Offizianten, sowie ihre Handlungen unverkennbar liturgische Gebärden sind. Auch die Gesänge sind hier rein liturgisch: eine Antiphon aus dem Osteroffizium²² und das *Te Deum*, eine Hymne.

²⁰ Vgl. die Aufzählung, die de Boor als typisch für den Typus 'Visitatio II' betrachtet: 1) Gang zum Grab; 2) eigentliche Visitatio: Frage und Antwort + Aufforderung der Verkündigung an die Jünger; 3) Verehrung des Grabes + Kommentar durch die Frauen (an die Jünger gerichtet ?); 4) Jüngerlauf; 5) Kündung durch Petrus und Johannes an die anderen Jünger; 6) Kündungsantiphon an die ganze Welt (o.c. S. 148-150). De Boor berücksichtigt nicht die Eingangsprozession, sonst finden sich alle Momente wieder, mit allerdings einer bemerkenswerten Abweichung (Nr. 5, cfr. infra).

²¹ Es könnte sich bei diesen 'sacerdotes predicti' um die Jünger-Darsteller handeln, wie einige Interpreten vermuten (u.a. Stemmler, o.c. S. 50 ff.). Da aber nur die Darsteller der Frauen als Priester bezeichnet wurden und sie schon früher (Sz. 3) Weihrauchfässer verwendeten, vermute ich, daß es sich hier um letztgenannte handelt. Auch de Boor ist dieser Meinung: 'Nach dem ganzen Arrangement dürften mit den "sacerdotes predicti" nicht die Apostel sondern die Marien gemeint sein' (o.c. S. 151. — Vgl. auch o.c. S. 162).

²² Nach Kretzmann, *The Liturgical Element in the Earliest Forms of Medieval Drama*, handelt es sich hier ('Surrexit dominus') um eine Antiphon aus den Osterlauden, die sich der Matutin anschließen (S. 137). Diese Antiphon wurde schon in den Osterfeiern des Typus I als abschließende Auferstehungskündigung verwendet (vgl. Young, o.c. Bd I, S. 239 ff.).

Wie verhält es sich nun aber mit den dazwischenliegenden Szenen? Vorerst werden auch sie explizit mit anderen liturgischen Andachten verbunden. So zieht die Prozession 'zum fingierten Grab' ('in imaginario sepulchro'), d.h. aber zum Ort, wo das Kreuz und die Hostie am Vortag niedergelegt wurden. Diese Bemerkung knüpft also an die Liturgie der sg. 'depositio Crucis' an. Ähnlich heißt es in der vierten Szene, die Darsteller sollen das Tuch nehmen, 'quo crux fuerat cooperta', mit dem das Kruzifix bedeckt worden war. Es stellt sich dabei heraus, daß letzteres nicht mehr unterm Tuch ist. Es ist also die weitere Zeremonie der 'elevatio crucis' vorangegangen²³.

Auch die Rubrikanweisungen hinsichtlich Kleidung und Attribute sowie betreffs der Personen der Darsteller bezeugen die liturgische Beschaffenheit dieser Feier. Die Engel sind Diakone, die mit Dalmatiken gekleidet sind und Engel 'bedeuten'. Die Frauendarsteller dagegen sind Priester, mit Kaseln gekleidet. Sie tragen Weihrauchfässer mit sich und auch beim Tuch, das sie der Gemeinde zeigen sollen, handelt es sich um ein liturgisches Attribut, eben um das Tuch, mit dem die 'depositio crucis' vorgenommen wurde²⁴. Der Haupttext der Feier, der insgesamt gesungen werden soll, ist ebenfalls liturgischer Prägung. Wie Kretzmann²⁵ nachgewiesen hat, handelt es sich hier nahezu ausnahmslos um Antiphonen, Responsorien und Verse aus der Liturgie der Osterzeit: Das 'Quis revolvit' ist eine Antiphon aus den Osterlauden, der Text des Tropus ('Quem quaeritis ...') bildet eine freie liturgische Schöpfung, welche in die Matutin des Ostersonntags gehört²⁶. Die Antiphon 'Currebant autem' schließlich stammt aus Jo 20,4 und gehört in die Feier zum Osteroktav. Für den Text 'Ad monumentum venimus' konnte Kretzmann keine liturgische Quelle nachweisen, die Antiphon paraphrasiert aber eindeutig die biblischen Berichte aus Mt 28,1ff, Mk 16,2ff und Lk 24,11ff. Wir können alle diese Texte nun als Gesänge bezeichnen, welche die Feierlichkeit der Auferstehungsliturgie erhöhen sollten. Außerdem enthalten die episch-berichtenden Antiphonen ('ad monumentum', 'currebant autem') auch eine Information über das historische Ostergesche-

²³ Zu 'depositio' und 'elevatio crucis', zwei liturgische Andachten der Karwoche, cfr. vor allem Young, o.c., Bd I, S. 117-148.

²⁴ Zum Verhältnis Offiziant-Spieler, cfr. u.a. de Boor (Die Beteiligten sind keine Spieler sondern Geistliche, die eine liturgische Handlung vollziehen. Sie stellen keine Figuren dar, sie sind sie, o.c. S. 8 f), Greisenegger, (o.c. S. 2: idem) und Stemmler (Die Priester spielen keine Rollen, sondern sind Offizianten, o.c. S. 54).

²⁵ Kretzmann, o.c. S. 138.

²⁶ Zum Text des Tropus von Typus II, cfr. de Boor, o.c. S. 137-146.

hen, so daß noch eine weitere Funktion der liturgischen Texte (die historisierende) aktualisiert wird.

Hinsichtlich der 4. Szene (das Herzeigen des Tuches 'in publicum' unter dem Singen der Worte: 'Cernitis, o Socii ...') ist festzustellen, daß ihr weder eine liturgische noch eine biblische Quelle zugrunde liegt²⁷. Die Funktion der Szene ist aber deutlich: Indem sie sich direkt an die versammelte Gemeinde richtet, soll sie als eine offizielle Verkündigung der Wahrheit der Auferstehung aufgefaßt werden²⁸. Sowohl die Worte (vgl. die Lektionen) wie die Gebärde des Vorzeigens (vgl. die Elevation nach der Wandlung²⁹) sind dabei liturgisch geprägt. Außerdem scheint die Geste des Vorzeigens auch als eine liturgische Handlung aufgefaßt werden zu können, insofern sie nämlich auf die innere Gnadenwirksamkeit, die mit dem kultischen Gedenken der Auferstehung einhergeht, hinweist und so den symbolisch-sakramentalen Handlungen ähnlich wird³⁰.

Betrachten wir jetzt die Feier in ihrer Gesamtheit, so läßt sich diese leicht als eine liturgische Andacht bezeichnen: Schmückende liturgische Gesänge und Gebärden, ein kerygmatisches Moment und eine Art liturgischer Handlung, alles im Gedenken an und in Vergegenwärtigung von der Auferstehung Christi. Aber auch die Makroebene scheint liturgischen Gesetzmäßigkeiten zu gehorchen. Die inhaltliche Analyse

²⁷ Mt und Mk erwähnen die Leinentücher überhaupt nicht, bei Lk sieht Petrus die Tücher im Grab liegen, berührt sie aber nicht (Lk 24,12). Am ausführlichsten ist noch Jo: Erst sieht 'der andere Jünger' die Binden liegen; dann geht Petrus hinein 'und sieht die Binden liegen und das Schweißstuch...'. Der andere Jünger geht jetzt auch hinein, 'und sah und glaubte' (Jo 20,6-8). Die Binden sind also Anlaß zum Glauben, sie werden aber keineswegs vorgezeigt! Vgl. auch de Boor, o.c., S. 150.

²⁸ Anderer Meinung ist de Boor, der von der Behauptung ausgeht: 'nur Apostel können so zu Aposteln sprechen' (o.c. S. 150). Damit ist diese Szene als eine Jüngerszene aufgezeigt. Daß in dieser ältesten Augsburger Feier nicht die Jünger sondern die Frauen die Handelnden und Sprechenden sind, kann de Boor nur negativ als eine Abweichung einschätzen, die bloß der noch währenden Unsicherheit bei der Konfrontation von Typus I und II zuzuschreiben ist (o.c. S. 161). Bei dieser Darstellung berücksichtigt de Boor aber nicht die Tatsache, daß die Rubriken hier noch eine andere Abweichung enthalten. Die Antiphon sollte nämlich 'in publicum' gesungen werden. Damit ist sie aber nicht mehr an die historisch-biblische Situation des Jüngerlaufs gebunden, sondern sie gilt als eine zeitenthobene Auferstehungskündigung, welche die althergebrachte ('surrexit') verdrängt.

²⁹ Suntrup, o.c. S. 390: Die sg. große Elevation nach der Wandlung wurde im 12. Jht. eingeführt.

³⁰ Cfr. dazu supra S. 271. Die Geste wurde hier wohl nicht als eine naturnotwendige Gnadenwirkung aufgefaßt, sondern als ein Zeichen dafür, daß Gott immer schon seine Erlösungsgnade den Menschen verschenkt. Es soll daran erinnert werden, daß im frühen Mittelalter der heutige Sakramentsbegriff nicht bekannt war. Cfr. dazu Suntrup, o.c. S. 32 ff.

ergab schon, daß es sich hier im Wesentlichen um zwei Grabbesuche handelte (der Frauen und der Jünger). Sowohl die Wiederholung an sich wie die typologische Bedeutsamkeit derselben (die beiden Darstellungen stehen für die Gottessuche des Menschen überhaupt) lassen sich nun als liturgische Verfahren erkennen³¹. Weiter kann hinsichtlich der Aufbaustruktur bemerkt werden, daß diese symmetrisch-zentripetal angelegt ist: Prolog und Epilog sowie die beiden Grabbesuche umrahmen die zentrale Szene des Vorzeigens, die jetzt auch als die thematisch-wesentliche bezeichnet werden darf³². Symmetrie und Zentrierung um eine Mitte hatten wir aber oben als Strukturmerkmale der liturgischen Andacht erkannt.

Unsere Analyse der Augsburger Feier ergibt somit, daß hier nahezu sämtliche oben aufgezählten Anliegen der Liturgie erfüllt werden: Gottesverehrung, historisierende Berichterstattung, kerygmatische Offenbarung, typologische Belehrung und sakramentale Gnadenwirksamkeit³³. Was die ebenfalls erwähnte rememorativ-allegorische Funktion betrifft, soll vorerst daran erinnert werden, daß es sich dabei um eine nachträgliche Deutung der Liturgie handelt. So wie die Handlungen des Priesters während der Messe als Erinnerungen an die Taten Jesu erklärt werden können, kann man auch die einzelnen Momente dieser Feier rememorativ deuten. So läßt sich der Ort, wo am Vortag Kreuz und Hostie verwahrt wurden, leicht als das Grab Christi bezeichnen. Und wenn es in Szene 4 heißt: *'Tunc presbyteri predicti ... introeant, et thurificato loco tollant linteum quo crux fuerat cooperta ...'*, so ist das eindeutig die Beschreibung einer liturgischen Handlung (cfr. supra), die aber leicht rememorativ gedeutet werden kann. Die Priester 'bedeuten' dann die Frauen, die das Grab Christi besuchen und das Tuch 'bedeutet' Jesu SchweißTuch³⁴. Diese Beispiele lassen sich nun auf den ganzen Text

³¹ Vgl. Stemmler, o.c. Kap III, cfr. auch supra Fußnote 3.

³² De Boor hat die kompositorische Absicht, die einheitliche Konzeption gerade des Visitatio-Typus II stark hervorgehoben (o.c. S. 147 und 159). Dennoch hat er nicht versucht, letztere auf das liturgische Vorbild zurückzuführen, so daß ihm die eigentlichen Struktur- und Aufbaugesetze verdeckt geblieben sind.

³³ Dieses Ergebnis widerlegt also die Ansicht Steinbachs, daß es sich bei den Osterfeiern immer nur um ein einziges Anliegen, nämlich um das Kerygma, handle und daß somit sämtliche Szenen immer nur die eine Auferstehungskündigung wiederholen (o.c. S. 6).

³⁴ Vgl. die Rubriken bei Amalar, wo die Subdiakone als die Frauen am Grab gedeutet werden: Suntrup, o.c., S. 124 (die Haltung des Stehens wird auf die Frauen am Grab zurückgeführt), S. 142 (die Verneigung der Subdiakone bedeutet die Trauer der Frauen am Grab), S. 194 (Nach der Wandlung treten die Subdiakone zum Altar und bedeuten so die Frauen, die zum Grab sich beugen).

ausdehnen, wobei man aber noch auf einen spezifischen Umstand stößt: Es ergibt sich nämlich, daß die allegorische Methode nicht auf die nachträgliche Deutung beschränkt bleibt, sondern in den Text selber (Haupt- und Nebentext) eindringt, so daß dort die liturgische Ebene verdrängt wird und bloß die wiederholende Darstellung des Damaligen übrigbleibt! Damit sind wir aber schon bei unserer zweiten Frage, nämlich bei jener nach dem Spielcharakter der Augsburger Feier angelangt.

Daß nämlich diese Feier nicht nur Liturgie ist, wird schon durch die Tatsache der Eingangsprozession und die damit verbundene Ortsveränderung angedeutet. So gewinnt die Feier nämlich eine gewisse Autonomie und führt eine Inselexistenz innerhalb der sonstigen Matutin³⁵. Wichtiger noch scheint in diesem Zusammenhang die soeben erwähnte Thematisierung der rememorativen Allegorese. Wenn zum Beispiel bereits in den Rubriken der Feier selbst der Ort der Aufbewahrung des Kreuzes explizit als ein 'vermeintliches Grab' ('in imaginario sepulchro'³⁶) oder die Zelebranten ausdrücklich als Frauen ('ex personis mulierum') oder Engel ('ex persona angelorum') bezeichnet werden, dann wird hier der Rahmen der Liturgie eindeutig gesprengt. Ort und Personen sind dann nämlich nicht mehr liturgisch bedingt, sondern ihre primäre Funktion liegt nun darin, die damaligen biblisch-historischen Ereignisse vorzuführen, also zu spielen. Diese Behauptung mag schon eine erste Bestätigung darin finden, daß die beiden Priester im Haupttext direkt als Frauen angeredet werden ('o tremule mulieres'³⁷).

Wenn wir dann dem weiteren Text nachgehen, so enthüllt sich, daß tatsächlich sämtliche Phasen erst wirklich sinnvoll werden, wenn wir sie als Spiel, d.h. als Nachahmung von Wirklichkeit nehmen. Dies gilt für

³⁵ De Boor formuliert ähnlich, daß die Feier zwar ein 'Stück liturgischen Vorgangs' ist, aber dennoch nicht zum 'Bestand der Liturgie' gehört, wodurch erst eine Entwicklung möglich wurde (o.c. S. 10).

³⁶ Auch die Vorrichtung dieses imaginären Grabs verrät die Spielabsicht. Nach W. Flemming, *Die Gestaltung der liturgischen Feier in Deutschland*, ist hier nämlich an eine Art Zelt zu denken, in dem ein Tragaltar gestanden hat. Diese Einrichtung erlaubte dem Engel, einladend einen Vorhang wegzuziehen, und den Frauen, ins Grab einzutreten (o.c. S. 19).

³⁷ Der incipit-Text enthält zwar nicht das Wort 'mulieres', es läßt sich aber aus allen anderen Texten des Typus II ergänzen (Vgl. Young, o.c. Bd. I, S. 311). An unserer Feststellung ändern auch die Formulierungen verschiedener Forscher nichts, welche den Unterschied zum Spiel hervorheben möchten (cfr. supra Fußnote 24). Es bleibt nämlich, daß hier — im Unterschied zu allen sonstigen liturgischen Rubriken — die allegorischen Funktionen wörtlich erwähnt werden!

die Frage der Frauen auf dem Weg zum Grabe ('Quis revolvit'), in der schon de Boor einen 'Zug zur Realistik' erkannte³⁸, sowie für den Tropus-Dialog, in dem nicht mehr zwei Halbchöre sondern Frauen und Engel miteinander reden. Dabei bezieht sich die Antwort der Engel nicht mehr auf einen überzeitlichen Kündigungsauftrag, sondern auf eine situations- und zeitgebundene Aufgabe: ('Nunciate discipulis'). Die Antiphon 'Ad monumentum' bezeichnet de Boor als einen 'Erlebnisbericht'³⁹, und schließlich ist der Spielcharakter der Jüngerlaufszene immer schon aufgefallen: Während die vom Chor gesungene Antiphon liturgischer Prägung ist (cfr. supra), gilt letzteres weder für den Inhalt (Jünger begeben sich zum Grab) noch für die Art ('currendo') der Handlung. Hier ist nur die explizit erwähnte rememorative Funktion realisiert, da der Akt überhaupt keine liturgische Bedeutung hat. Außerdem verstößt die Ausführung gegen das liturgische Gesetz der Erhabenheit und der Feierlichkeit⁴⁰. Wenn wir oben die zentrale 4. Szene als kerygmatisch und symbolisch einstufen (cfr. supra S. 278), dann müssen wir diese Aussage jetzt dahin korrigieren, daß diese liturgischen Funktionen jener Szene nur angeblich oder scheinbar zukommen. Denn das Anliegen dieser Szene, nämlich die Verkündigung der Wahrheit der Auferstehung, wäre erst realisiert, wenn jene Priester wirklich die heiligen Frauen wären und das Tuch wirklich das Grabestuch Christi. Weil dem aber nur innerhalb der gespielten Szene so ist, gehört auch die Beweiskraft zur Als-ob-Ebene⁴¹.

Auch der Aufbau der Feier zeigt manchen dramatischen Aspekt. So ist hier von der nach Stemmler für die liturgische Feier typischen a-logischen und a-chronologischen Struktur nicht viel zu merken. Vielmehr handelt es sich um eine kontinuierliche Handlung, getragen und durchgeführt von handelnden Personen⁴². Es gibt durchaus (bis auf den Epilog,

³⁸ De Boor, o.s. S. 148.

³⁹ De Boor, o.c. S. 149.

⁴⁰ Cfr. den Kommentar von de Boor, die Jüngerlaufszene sei vom Standpunkt der liturgischen Feier her primär als eine Gefahr zu betrachten. Besonders für Augsburg bemerkt de Boor noch: 'So wird hier nicht nur das "currare" real genommen, sondern der ganze in dem Bibelvers geschilderte Vorgang nachgebildet', wodurch die Darbietung in Gefahr gerate, 'zur schaustellerischen Vorstellung einer biblischen Szene zu werden' (o.c. S. 11; vgl. id. S. 149).

⁴¹ Die Worte haben an sich nämlich keine Beweiskraft, da sie ja nicht biblisch sind. Es kommt also auf das Vorzeigen an, was aber eine gespielte Szene ist. Der Unterschied mit der These von de Boor (o.c. S. 150) liegt hierin, daß nach ihm die Szene *nur* als Nachahmung historischer Realität aufzufassen ist, während wir der Meinung sind, daß sie *vorgibt*, zeitlose liturgische Handlung zu sein, in Wirklichkeit aber Spiel, also Als-ob-Wirklichkeit ist.

wo die Spieler wieder zu Zelebranten werden und das Spiel also aufhört) die Einheit von Handlung und Zeit. Auch die örtliche Situierung beschränkt sich auf die Umgebung des Grabes. Dadurch entsteht ein stringenter Aufbau, dessen Tektonik allerdings primär von der Thematik her bedingt wird: Die symmetrische Zentrierung um die Kernszene der Verkündigung bringt uns in der Tat zur liturgischen Bedingtheit der Augsburger Feier zurück⁴³.

Tatsächlich laufen nicht wenige Aspekte den dramatischen Forderungen zuwider. So finden sich noch manche epische Elemente (vgl. Sz. 4: 'Ad monumentum venimus ...' und Sz. 5 'Currebant autem ...') und fehlt vor allem eine oppositionell bedingte Konstellation der Aktanten, aus der ein Konfliktsthema entstehen könnte. Es werden hier vielmehr nur positive Figuren aufgeführt, die nacheinander bestimmte Handlungen vollziehen, ohne daß daraus eine narrative Struktur (Schürzung und Lösung der Intrige) entstünde. Was schließlich die Wirkungsabsicht anbetrifft, so haben wir schon auf das primär kerygmatische Anliegen dieser Feier, das eindeutig nicht dramatischer sondern liturgischer Art ist, hingewiesen.

Das Osterspiel von Muri.

Wir überspringen etwa 150 Jahre, um unsere Fragen nach dem jeweiligen Anteil von Liturgie und Drama im religiösen Theater angesichts des ältesten deutschen Osterspiels zu wiederholen. Tatsächlich ist das Spiel von Muri, um 1250 in Aargau entstanden, bis auf einen einzigen Passus und die sehr beschränkten Regieanweisungen, völlig auf Deutsch gehalten⁴⁴. Hinsichtlich der formalen und inhaltlichen Qualitäten ragt dieses Spiel über die meisten anderen dieser Gattung empor, und steht daher sowohl qua Quellen wie Wirkung ziemlich isoliert da⁴⁵. Leider ist

⁴² Stemmeler bezeichnet die Struktur der Feiern als alogisch und achronologisch (o.c. S. 69), während im Spiel das dramatisch-logische Denken alle anderen Erfordernisse unterdrücke (o.c. S. 70).

⁴³ Wir können hier also Brett-Evans, *Von Hrotsvit bis Folz und Gengenbach*, zustimmen, der bemerkt, daß die Texte, in denen die Marien die Grabtücher schon vor dem Jüngerlauf herzeigen, dem dramatischen Effekt entgegenwirken: 'Solche dramatische "Widersprüche" sprechen aber nur zu deutlich dafür, daß das Zeremoniell immer noch Hauptsache war' (o.c. S. 45).

⁴⁴ So Hartl, zitiert bei Greisenegger (o.c. S. 193). Es ist allerdings anzunehmen, daß die lateinischen Gesänge wohl ausgeführt, aber nicht in die 'Soufflierrolle' aufgenommen wurden. Vgl. dazu Michael (o.c. S. 65), sowie Greisenegger: 'Die lateinischen Gesänge brauchten, bekannt wie sie waren, nicht extra aufgezeichnet zu werden' (o.c. S. 193).

⁴⁵ Vgl. etwa R. Meier in seinem Vorwort zur Textausgabe (*Das Innsbrucker Osterspiel — Das Osterspiel von Muri*, S. 168-170). Dort finden sich auch weitere historische und technische Daten. Zur Quellenfrage cfr. auch Michael (o.c. S. 65): 'Das lateinische Drama

der Text nur fragmentarisch überliefert (nach Ranke etwa 612 auf 1100 à 1200 Zeilen) und ist auch die genaue Anordnung der Textteile nicht einwandfrei gesichert. Ohne daß wir aber auf diese Probleme weiter eingehen, halten wir uns an der z.Z. allgemein angenommenen Fassung, so wie sie vor allem von F. Ranke vorgeschlagen wurde⁴⁶.

Der Text der Handschrift fängt mitten im Gespräch zwischen Pilatus und den Grabwächtern an. Zu dem verlorengegangenen Anfang gehörten also wohl ein Prolog wie auch ein Auftritt, in dem Pilatus von den Juden um eine Wache für das Grab Christi gebeten wird⁴⁷. Pilatus hat darauf nach den Wächtern geschickt und verhandelt jetzt mit ihnen. Darauf ziehen die Wächter zum Grab (I, 1-14). Nun werden auch die Juden beurlaubt, die ebenfalls zum Grab sich begeben (I, 15-28). Es folgt jetzt die Aufstellung am Grab (I, 29-40), wonach die Juden zu Pilatus zurückkehren, um von ihm bis zum Hof- und Gerichtstag am nächsten Morgen heimgeschickt zu werden. (I, 41-60). Nach dieser 1. Szene, die zum größten Teil am Hof des Pilatus sich abspielt, werden wir in der nächsten, 2. Szene an das Grab versetzt. Hier findet vorerst die Auferstehung statt, die aus dem Text aber nur indirekt erschlossen werden kann. Aus der Andeutung 'post tonitrum', sowie aus dem Benehmen und den Worten der Wächter (I, 61-86, II, 16-55) kann man schließen, daß beim Donnerschlag Engel erschienen sind und daß Christus aus dem Grab aufgestanden ist. Darauf haben die Wächter die Flucht ergriffen⁴⁸. Nachher versuchen die Wächter, sich zu fassen, wobei es zu einem Streit zwischen ihnen kommt (I, 61-86). Die 3. Szene spielt dann wieder hauptsächlich am Hof Pilati. Letzterer entbietet die Wächter zu sich (II, 1-12). Auf dem Geheiß des Boten kommen sie zu Pilatus und berichten ihm ihre Erlebnisse (II, 13-55). Darauf berät Pilatus sich mit den Juden, wonach es zur Bestechung der Wächter kommt (II, 56-90), die sich anschließend verabschieden⁴⁹. Zwischen den Streifen II und III klappt

sei bloß Vorbild gewesen, nähere Beziehungen zum volkssprachlichen Drama existieren nicht'.

⁴⁶ Vgl. dazu Steinbach, o.c. S. 54 ff; Michael, o.c. S. 65 f. R. Meier, dessen Textausgabe, *Das Innsbrucker Osterspiel-Das Osterspiel von Muri* wir im Weiteren verwenden, stützt sich auf Hartl und Ranke.

⁴⁷ Wir rekonstruieren den fehlenden Anfang nach Analogie mit anderen vergleichbaren Osterspielen sowie aufgrund des vom Erhaltenen her Postulierten.

⁴⁸ Diese Darstellung entnehmen wir weitgehend Greisenegger (o.c. S. 193), der die Szene richtig auf Mt 28,2-6 zurückführt.

⁴⁹ Bis hier schlägt Greisenegger eine Gliederung vor, die sich von unserer jedoch an einigen Stellen unterscheidet. Vorerst berücksichtigt er nicht den fehlenden Anfang, dagegen betrachtet er wohl die wortlosen Gänge der Wächter und der Juden als

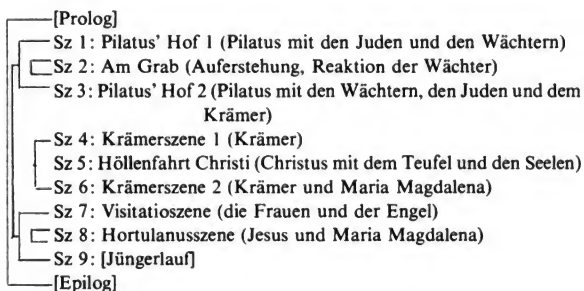
eine Lücke. Wir befinden uns aber immer noch am Hof des Pilatus, wo der Hoftag weiter geht. Zusammen mit den Juden (cfr III, 2 und III, 47-50) erscheint auch ein Krämer mit der Bitte an Pilatus, seinen Kram aufschlagen zu dürfen. Letzterer gewährt jenem dieses Begehren und zieht sich darauf mit den Juden zurück (III, 1-50). In einer nächsten, 4. Szene, wohl an einem eigenen Ort, preist der Krämer jetzt in einem längeren Monolog, der aber nur fragmentarisch erhalten blieb, seine Waren (vor allem Kosmetika und Aphrodisiaca) an (III, 51-80, Lücke, IV, 1-5). Andermal fehlt der Anfang der nächsten, 5. Szene. Wir befinden uns jetzt in der Hölle und der Teufel bittet jemanden um Auskunft: 'wer mac eht dirre kunic wesen?' (III, 6). Wir haben ersichtlich mit einer Höllenfahrtszene zu tun: Der erstandene Christ hat sich zur Hölle begeben, um sich dem Teufel zu stellen und die Seelen der Altväter aus der Hölle zu retten. Vor der Tür begehren die Engel um Einlaß für den König der Ehren, worauf der Teufel sich nach der Identität dieses Königs erkundigt⁵⁰. Den Worten Christi können wir dann die weiteren Handlungen entnehmen: 'want ih cerstoere iuh als ein her mit gewalt iuwer tor' (IV, 19ff), 'vnd ih die helle toese, so dc ih iuh da binde vnd ih min gesinde sam mit vüre von dan' (III, 33-36): Christus zerstört also das Höllentor, er bindet den Teufel und nimmt die Seelen, die ihn begeistert begrüßen (IV, 52ff bis V, 88) mit sich. Nach dieser längeren Höllenszene (IV, 6—V, 95) kommt nun eine weitere Krämerszene. Maria Magdalena kauft dem Mann Salben ab, um den Leichnam Christi zu salben (V, 96-117). Jetzt folgen die Kernszenen der Osterfeier: Auf dem Weg zum Grab fragen sich die Frauen, wer ihnen den Stein vom Grab wälzen könnte (V, 118-128, VI, 1-7; der Passus ist verderbt und lückenhaft). Am Grab wartet ihnen aber ein Engel mit dem bekannten Worten aus dem Ostertropus auf (VI, 8-39; auch dieser Passus bricht vorzeitig ab) (Sz. 7). Dem VII. Streifen fehlt andermal der Anfang. Der Text beginnt inmitten des Gesprächs zwischen Maria Magdalena und dem vermeintlichen Gärtner (VII, 1-3). Gleich darauf gibt Christus sich aber zu erkennen. Die Verderbtheit dieser Stelle erlaubt nicht festzustellen, ob die Christusrolle sich hier vorhergehend umgezogen hatte. Ebenfalls fehlt die Replik

eigenständige Szenen. Der wichtigste Unterschied liegt aber darin, daß Greisenegger nach V 60 keinen größeren Schnitt macht, sondern die Auferstehung bloß als 6. Auftritt wertet. Auf diese Weise muß aber die Großgliederung unbemerkt bleiben. Für das weitere Spiel verzichtet Greisenegger auf die Darstellung einer systematischen Gliederung (o.c. S. 192-197).

⁵⁰ Es wird hier, wie in allen anderen Osterspielen auch, der Text des 23. Psalmes (*Attollite portas*) verwendet. Cfr. dazu infra S. 289.

der Maria ('Rabboni'). Wohl schließt sich ein langer Monolog Marias an (etwa 100 Verse sind erhalten), in dem sie Christus begrüßt und preist (VII, 10-33) und ihn um Vergebung bittet (VII, 34-61). Nach einer Textlücke fährt der letzte Streifen mit dem Monolog weiter, der jetzt vor allem einen theologisch-kerygmatischen Inhalt hat, um mit erneuten Bitten zu enden (VIII, 1-48). Mit einer Replik Christi bricht das Fragment endgültig ab (Sz. 8: VII, 1-61, VIII, 1-54). Aufgrund des bisherigen Handlungsverlaufs und des erhaltenen Textes (vgl. : 'ir sulent snellichlihe gan, daz sunt ir ... en lan, vnde sagent in (Petrus und Johannes?) besunder vnd den anderen daz wunder, daz Jesus erstanden ist', VI, 32-36) kann man annehmen, daß noch eine Jüngerlaufszene sowie ein Epilog folgen sollten.

Obwohl der Text des Osterspiels von Muri also nur unvollständig überliefert wurde, erlaubt das Erhaltene dennoch, eine Rekonstruktion des Gesamtspiels und von daher eine Aussage über dessen Struktur zu machen. Schematisch können wir die bisherigen Ergebnisse wie folgt darstellen:



Eine nähere Betrachtung des Handlungsverlaufs erlaubt nun, über die Szenengrenzen hinaus, auch einige größere Gliederungen festzustellen. So entsprechen sich die Szenen 1 und 3, insofern beide Begebenheiten mit Pilatus, den Wächtern und den Juden, die sich am Hof des erstgenannten treffen, vorführen. Ähnlich bilden auch die Szenen 7 und 9 eine Entsprechung: In beiden Fällen wird ja ein Grabbesuch dargestellt. Und schließlich sind auch die Szenen 4 und 6 aufeinander bezogen, indem hier

zweimal der Krämer vorgeführt wird⁵¹. Damit hätten wir also drei Blöcke aufgezeigt, die jeweils aus drei Szenen sich zusammensetzen, wir können daher als Struktur des Muri-Spiels eine doppelte Dreiteilung annehmen. Dabei wird die Verknüpfung zwischen den Blöcken oder 'Akten' durch die beiden Krämerszenen realisiert. Der Krämer tritt in der letzten Pilatusszene auf und füllt dann für sich die 4. Szene aus. Nach der Höllenfahrt erscheint er wieder in der 6. Szene, wo er den Marien die Salbe verkauft. In der 7. Szene treten dann die Marien allein auf.

Nehmen wir die drei Blöcke nun einzeln vor, so ergibt sich noch ein weiteres Aufbauprinzip. Hinsichtlich des ersten Großteils ist ja unzweifelhaft, daß beide Pilatusszenen die wichtigste und wesentliche Szene am Grab (mit vor allem die Auferstehung) einrahmen. Dies gilt nun aber auch für den mittleren Teil. Auch hier bilden die beiden Krämerszenen den Rahmen für das eigentliche Hauptgeschehen, die Höllenfahrt! Von hierher dürfen wir nun aber auch die letzte Dreiergruppe so interpretieren: Von den beiden Grabbesuchen eingerahmt käme hier der Hortulanusszene wesentliche und zentrale Bedeutung zu⁵². Diese symmetrische und zentripetale Anordnung um eine wesentliche Mitte läßt sich nun schließlich auch für die Gesamtstruktur behaupten. Denn der mittlere Teil, also der Höllenfahrtakt scheint hier als die zentrale Phase des ganzen Spiels zu gelten⁵³.

Vor allem letztere Behauptung dürfte jedoch auf Einwände stoßen. Es scheint ja sowohl von der Chronologie wie von der Heilsthematik her viel angemessener, statt einer Kreisstruktur eine aufsteigende Linie mit einem Klimax am Schluß anzunehmen. Denn die Auferstehung und die Erscheinung Christi muten ja viel wesentlicher als die Höllenfahrt an. Und weiter entspricht ein 'happy end' mit der Bestätigung unserer

⁵¹ Vgl. z.B. das Innsbrucker Osterspiel, wo diese zwei Momente in einer durchlaufenden Szene dargestellt werden.

⁵² Diese These wird noch durch die Tatsache gestützt, daß die Hortulanusszene, obwohl nur fragmentarisch überliefert, die längste des Spiels ist (115 VV, vgl. die andere zentrale Szene, die Höllenfahrt: 95 VV). Vgl. übrigens einen ähnlichen Sachverhalt in der Feier von Augsburg: Auch dort rahmten die zwei Grabbesuche die zentrale Verkündigungsszene ein (cfr. supra S. 276).

⁵³ Wir können also Greisenegger nicht zustimmen, wo dieser behauptet, die Struktur des Muri-Spiels sei 'geradlinig', oder gar, die Abfolge der Szenen sei nicht zwingend (o.c. S. 192). Es ist übrigens merkwürdig, daß Greisenegger in Bezug auf die Aufbautechnik im Spiel von Muri ebenfalls von 'Rahmen' spricht, damit aber angeblich ein anderes meint. So schreibt er: 'Der mittelalterliche Spielleiter fertigt jeweils zu heiligen Bildern Rahmen an', meint damit aber Brücken zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen sakralen und weltlichen Szenen: 'Das Wächterspiel rahmt die Auferstehung, die Belagerung der Hölle die Erlösung der Gerechten' (o.c. S. 192).

Heilsgewißheit viel eher dem religiösen Anliegen des Spieles. Es gibt aber auch entscheidende Argumente gegen diese Einwände. Vorerst ergab sich die Kreisstruktur für die einzelnen Blöcke als unbezweifelbar. Hier galt also das Steigerungskonzept jedenfalls nicht. Vor allem jedoch stellen wir fest, daß die Reihenfolge der Ereignisse im Osterspiel von Muri weder der historischen Chronologie noch der Logik des Geschehens entspricht, sondern daß hier eine entscheidende Umwechslung vorgenommen wurde. Namentlich wurde die 'natürliche' Abfolge: Tod-Höllenfahrt-Auferstehung-Erscheinung Christi⁵⁴ im Spiel dahin umgewandelt, daß jetzt die Auferstehung der Höllenfahrt vorangeht. Dadurch verliert aber die Auferstehung ihre zentrale Bedeutung als Besiegelung und Bekrönung der Erlösungstat und wird sie zu einer bloßen Vorbedingung abgewertet: Die Auferstehung verleiht Christus die notwendige Kraft zum entscheidenden Kampf mit dem Teufel in der Hölle. Dort erst wird das Böse besiegt und das Heil realisiert. Wie die Auferstehung so verlieren auch die Szenen der Visitatio und der Erscheinung an Maria an Bedeutung⁵⁵. Sie sind weder als Beweis der Auferstehung noch unseres eigenen Heils relevant, da die Szene in der Hölle bereits den siegreichen Christus und die Vernichtung des Bösen sowie die Erlösung der Seelen vorführt⁵⁶. Diese These wirft nun allerdings Fragen auf hinsichtlich der Herkunft eines solchen Sachverhaltes und der Konsequenzen für Tiefenstruktur und Thematik des Spiels. Wir möchten aber an dieser Stelle nicht weiter auf diese Problematik eingehen, sondern verweisen dafür auf die Analyse des Redentiner Osterspiels, wo die Diskussion noch deutlicher geführt werden kann (cfr infra S. 304). Hier genügt vorläufig die Schlußfolgerung, daß die Umänderung der Ereignisfolge die Kreisstruktur des Muri-Spiels gründet und beweist.

Obwohl das Osterspiel von Muri nicht mehr Teil einer liturgischen

⁵⁴ Vgl. die Reihenfolge in der heutigen Ostermatutinfeier des römischen Offiziums: In der 2. Nocturne geht das Responsorium mit der Erwähnung der Höllenfahrt der 2. Lektion mit dem Bericht der Auferstehung voran (Missale Romanum).

⁵⁵ R. Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, spricht in diesem Zusammenhang von einer Umtauschung von Katalyse und Kardinalfunktion (o.c. S. 61). Cfr. auch infra S. 304f.

⁵⁶ Diese Darstellung widerspricht also der Meinung von Greisenegger, daß der 'Part der Teufel' im Spiel von Muri 'so unwichtig sei, daß er durchaus entbehrlich ist'. — 'Er ist kein Widerpart Gottes sondern bloßer Stichwortbringer aus historischer Notwendigkeit' (o.c. S. 204). Diese Ansicht beachtet nicht die Tatsache, daß die Höllenfahrt historisch durchaus entbehrlich ist (sie kommt in der Bibel denn auch nicht vor), daß sie aber gerade im Spiel ausführlich und an zentraler Stelle dargestellt wird.

Andacht war, sondern eigenständiges Spiel, mag es dennoch für Analyse und Interpretation interessant sein, nach den noch vorhandenen liturgischen Momenten zu fragen. Dabei fangen wir mit dem Teil an, der inhaltlich mit der Osterfeier übereinstimmt.

In der 1. Szene des 3. Aktes wird die *Visitatio* dargestellt. Am Anfang sorgt sich Maria darum, daß sie, schwache Frauen, den Grabstein nicht werden heben können. Diese Aussage geht auf die lateinische Antiphon: 'Quis revolvat ...' zurück, obwohl die deutsche Paraphrase hier sehr frei ist (keine rhetorische Frage sondern eine Klage, auf die hier eine zweite Maria antwortet: 'Got sol uns ce helfe chomen' (V, 127)⁵⁷. Es folgt dann unmittelbar der traditionelle Ostertropus, auch dieser völlig eingedeutscht und paraphrasiert. Die Kernsätze (Frage des Engels und Antwort, Kündigung des Engels und Auftrag, sowie die Aufforderung, ins Grab hineinzutreten ('Venite et videte')) sind alle vertreten, allerdings nicht wörtlich übersetzt, sondern von umschreibenden Versen ergänzt (VI, 8-39)⁵⁸. Hinsichtlich der zentralen Hortulanusszene hat B. Thoran nachgewiesen, daß die Entsprechungen mit den lateinischen Feiern nur gering sind. Namentlich für die Verse, die auf liturgische Gesänge zurückgehen ('Mulier, quid ploras ...', 'Domine, si tu ...', 'Rabboni, quod dicitur ...', 'Noli me tangere ...')⁵⁹ meint der Autor 'mit einiger Sicherheit' behaupten zu können, 'daß der Dichter mit seinem deutschen Text der Kernprosa lateinischer, schweizerischer Feiern folgt'⁶⁰. Dies gilt aber nicht mehr für den Hauptteil dieser Szene: Der lange Monolog der Maria Magdalena ist freie Erfindung, die in der Liturgie allenfalls eine formale Entsprechung findet (*Planctus*). Die Absicht ist hier nicht mehr, wie bei den sonstigen Gesängen, Verschönerung, Feierlichkeit und *Kerygma*, sondern es handelt sich wesentlich um den Ausdruck von Reue ('min sunde sint so manicvalt', VII, 54), Bitte ('hilf mir dc ih werde erlost', VII, 35) und Verehrung ('Süzer got, here Christ', VII, 10 ff, 'ih ergibe mih in din gebot', VIII, 1). Damit wäre aber nur ein weiterer Aspekt der Liturgie aktualisiert, nämlich das Gebet (cfr I, A, 3). Wir können daher schließen, daß für den ganzen dritten Teil die Liturgie

⁵⁷ Cfr. B. Thoran, *Studien zu den österlichen Spielen des deutschen Mittelalters*, S. 287: Muri sei überhaupt das einzige Osterspiel, das diese Antiphon in Dialog umsetzt.

⁵⁸ Cfr. Thoran, o.c. S. 297-325.

⁵⁹ Cfr. Kretzmann, o.c. S. 138: Es handelt sich bei allen zitierten Texten um 'Vs. in matut. laudibus Pasch. Feria Quinta Pasch. — Resp. ad noct. Vigil. Pasch'.

⁶⁰ Thoran, o.c. S. 371. — Thoran räumt allerdings ein, daß der fragmentarische Charakter und die Verderbtheit der Episode kaum endgültige Schlüsse erlauben. Dies gilt natürlich a fortiori für die Jüngerlaufszene, die ja nur vermutet wird.

immer noch das Grundgerüst bildet, wenn auch die Ausführung eigener Prägung ist.

Was den ersten Akt des Spieles betrifft, läßt sich bemerken, daß der Inhalt dieser Szenen auf den biblischen Bericht bei Matthäus zurückgeht. In Mt 27, 62-66 bitten die Juden um eine Wache, die von Pilatus gewährt wird (Diese Szene ist in Muri allerdings nur teilweise erhalten). Die Auferstehung wird dann nach Mt 28, 2ff vorgestellt (Donner, Erdbeben, Licht und Engel) und schließlich findet auch die Bestechung der Wächter ihre Quelle im Matthäusbericht (Mt 28, 11-15). Denselben Sachverhalt enthalten übrigens auch die 5. und 6. Lesungen der zweiten Nocturne von Ostersonntag, die einer Predigt von Augustin entnommen wurden⁶¹, so daß der kerygmatische Ursprung dieser Episode eindeutig ist. Die Gestaltung dieser Begebenheiten im Spiel entfernt sich allerdings sehr weit von dieser liturgischen Herkunft (cfr. infra S. 291).

Damit kämen wir zur Frage nach dem liturgischen Gehalt des mittleren Aktes. Von den Krämerszenen geht nur die zweite (Salbenkauf) auf die Bibel zurück, aber auch diese nur auf einen einzigen Vers bei Markus ('Und als der Sabbat vorüber war, kauften Maria von Magdala, Maria die Mutter des Jacobus und Salome Balsam, um hinzugehen und ihn zu salben' (Mk 16,1))⁶². Die eigentliche Gestaltung ist aber völlig autonom und auch eine liturgische Funktion ist kaum gegeben.

Was die zentrale Szene des ganzen Spiels, die Höllenfahrt, betrifft, diese ist, obwohl sie in der Bibel selber nicht vorkommt, dennoch keine Neuschöpfung des Osterspiels. Vielmehr hat auch diese Phase ihre Quellen in Liturgie und Kerygma. So verfolgte Kretzmann den Ursprung des Höllenfahrtberichtes bis zu den Predigten von Eusebius und Augustin (4. bis 5. Jht.), die öfters als Texte für die Lesungen der Ostermatutin benutzt wurden⁶³. Young dagegen weist nach, wie die Höllenfahrt in der Liturgie oft mit der Elevatiofeier verbunden wurde: Mit dem Kruzifix klopfte der Priester ans Kirchentor, wobei Psalm 23 ('Tollite portas ... et introibit rex gloriae') gesungen wurde. Auch konnte dabei der im Psalm anschließende Dialog ('Quis est iste rex gloriae? — Dominus fortis ...') vorgeführt werden. Und schließlich wurde dann noch das sg. 'Canticum Triumphale' ('Advenisti, desiderabilis, quem expectabamus in

⁶¹ Cfr. das Missale Romanum. Nach L. Brinkhoff, o.c. Sp. 1593ff, gab es diese Lesungen aus Augustin schon in der Ostermatutin von Lateran, die im 9. und 10. Jht Verbreitung fand.

⁶² Cfr. Kretzmann, o.c. S. 137: Der Text von Mk findet Verwendung im Osteroffizium als 'Resp. ad noct. vigil. Pasch.'.

⁶³ Cfr. Kretzmann, o.c. S. 117-122.

tenebris, ut educeres hoc nocte, vinculatos de claustris'), das andermal auf eine Augustinpredigt zurückgeht, gesungen⁶⁴. Außerdem wurde noch die Antiphon: 'Venite, benedicti ...' (nach Mt 25,34) mit dieser Höllenfahrtszene verbunden. Kretzmann konkludiert denn auch, daß namentlich für die frühen deutschen Spiele, die Höllenfahrt rein auf liturgischen Quellen beruht⁶⁵. Gegenüber diese Meinung nehmen aber die meisten Forscher auch für jene Spiele schon eine wesentliche Beeinflussung durch den ersten Teil des apokryphen Nicodemus-Evangelium (den 'Descensus ad Inferos') an⁶⁶. Das Spiel von Muri allerdings geht in der betreffenden Szene kaum über die liturgischen Quellen hinaus. So gibt es vorerst die Eindeutschungen der Verse des 23. Psalmes, die wie in der Vulgata ein einziges Mal wiederholt werden. Auch der lateinische (!) Text des 'Canticum Triumphale' kommt vor, zumindest die erste Strophe ('Advenisti ...'), die von einer langen Paraphrase auf deutsch begleitet wird. Und schließlich folgt noch die Übersetzung der Antiphon: 'Venite benedicti ...'. Als einzige Erweiterung gibt es die längere Rede Christi an den Teufel (IV, 18-51)⁶⁷. Die in diesem Monolog erwähnten und daher also wohl ausgeführten Handlungen (z.B. das Zerstören des Höllentors) sind allerdings nicht sosehr liturgischer Art als vielmehr vom Spieltrieb bedingt!

Bevor wir letzterem aber näher nachgehen, soll erst noch ein Blick auf das Gesamtspiel und dessen Struktur geworfen werden. Wir haben oben aufgezeigt, daß das Muri-Spiel aus drei Teilen besteht, die selber jeweils in drei weitere Teile untergegliedert sind. Dabei bildet die mittlere Szene immer das wichtigste, zentrale Moment der Gruppe, bzw. des Spieles. Diese Gesetze der Dreierstruktur und der symmetrischen Anordnung hatten wir nun schon oben als wesentliche Strukturprinzipien der Liturgie aufgezeigt (cfr. supra S. 272). Jetzt können wir aber noch konkreter werden und unser Osterspiel mit dem Aufbau der Ostermatutin, dem Geburtsort des Osterspiels überhaupt, vergleichen⁶⁸. Hier wie dort findet sich nämlich genau dieselbe, unverkennbare Dreierstruktur (3 Nocturnen, 3 × 3 Lesungen usw.), was wohl nicht als Zufall abgetan werden kann. Vielmehr muß man annehmen, daß der Autor unseres

⁶⁴ Cfr. Young, o.c. Bd I, S. 149-177, vor allem S. 152-162.

⁶⁵ Kretzmann, o.c. S. 128.

⁶⁶ Vgl. Thoran, o.c. S. 132 ff.

⁶⁷ Vgl. Thoran, o.c. S. 141.

⁶⁸ Für die Struktur der Matutin im allgemeinen, cfr. supra Fußnote 9. Auffallend ist vor allem die ausgeprägte Dreierstruktur an sich. Die Zentrierung um eine Mitte ist in der Matutin weniger deutlich. Sie gilt aber wohl für die 2. Nocturne der Ostermatutin, in der die für das Osterfest zentralen Ereignisse berichtet werden (Cfr. das Missale Romanum).

Osterspiels bewußt diese liturgische Struktur übernommen hat, wohl weil es hier sich der Herkunft nach und inhaltlich um eine ähnliche Gegebenheit handelte.

Dennoch ist trotz der dargestellten beträchtlichen liturgischen Bedingtheit das Spielmoment in Muri nicht weniger ausgearbeitet. Der dramatische Aspekt steht aber natürlich in umgekehrtem Verhältnis zum liturgischen Gehalt der Episode. So ist die Dramatisierung am geringsten in den ursprünglichen Osterfeierszenen des dritten Aktes: Die Visitatio steht nahezu auf der selben Ebene wie in der Augsburger Feier (dialogisierter Text ohne konfliktbildende Konfiguration). In der zweiten Szene ist ihrerseits der lange Monolog der Maria Magdalena nicht eigentlich dramatisch sondern eher lyrisch. Dagegen sind die Spannung, die dadurch entsteht, daß Maria Christus vorerst nicht erkennt, und vor allem die individualisierende Charakterisierung Marias im Monolog wohl als Spielmomente zu betrachten, insofern sich hier autonomisierende Tendenzen breitmachen: Das Spiel schafft sich eine eigene Wirklichkeit mit eigenen Gesetzen! Außerdem lädt die Rolle der Maria den Zuschauer ein, sich mit ihr zu identifizieren, um auf diese Weise eine Katharsis zu realisieren.

Im ersten Akt des Osterspiels drängen sich die dramatischen Merkmale jedoch viel stärker vor. Obwohl die Szenen mit Pilatus, den Juden und den Wächtern von der Bibel veranlaßt wurden, konnte man bei ihrer Gestaltung freier verfahren, da hier eine liturgische Vorlage nicht gegeben ist⁶⁹. So wird das narrative Element stark hervorgehoben. Vorerst wird chronologisch-kontinuierlich und der Handlungslogik gemäß erzählt, wobei die Handlung wirklich von den Aktanten getragen wird. Weiter gehorcht auch die Figurengestaltung den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und der Individualisierung. Pilatus tritt auf wie ein mittelalterlicher Stadtvogt, der vor allem höfische Klischees verwendet (I, 15-19; I, 26-28; II, 7-9; II, 13-15). Als er aber von der mißlungenen Bewachung hört, verzweifelt er: 'We, nu enweiz ih wc ih tû'. (II, 56). Die Wächter werden ihrerseits je mit eigenen Charakteren ausgestattet. Dies geht deutlich aus dem Zwist nach der Auferstehung hervor: Den dritten Wächter hat die Angst ergriffen: 'Ih wil oh niht chomen wider' (I, 72) und er glaubt an die Auferstehung (I, 74-77). Darauf schilt ihn ein anderer: 'din tmber muot hat dih betrogen' (I, 78) und ein Hitzkopf

⁶⁹ Es gibt tatsächlich keine Osterfeiern, in denen Pilatus und die Wächter auftreten. De Boor vermutet, daß dies den Rahmen der Liturgie sprengen würde: 'denn nur das Heilige und die Heiligen dürfen im heiligen Raum auftreten' (o.c. S. 8).

bedroht ihn sogar: 'Dir mac wol an daz leben gan, vb du niht geswigen wilt' (I, 81f)⁷⁰. Wo es aber ums Geld geht, ziehen alle wieder an einen Strich (II, 75-88). Aber auch bei der theatralischen Inszenierung macht sich der Spieltrieb breit. Dies läßt sich der Rekonstruktion der textlosen Auferstehungsszene entnehmen, die mit Donner, Blitz, Engeln und Gesang begangen wurde (cfr supra B, 1).

Die selben Bemerkungen gelten nun auch für das erste Auftreten des Krämers in der dritten Szene. Auch hier finden wir die Charakterisierung gleichsam als Zweck an sich und die Spannung als Motor der spielautonomen Handlung (Wer wird den anderen überlisten?: Der Krämer verspricht Pilatus Gold, Pilatus möchte jedoch gleich ein Pfand, das ihm der Krämer aber nur in Aussicht stellen will) (III, 18-46). Auch die nächste, 4. Szene lebt einzig von der Freude am Spiel: Typisch sind hier der heitere, wenn auch keineswegs obszöne Ton, mit dem der Krämer seine Waren anpreist und das Hineinbeziehen des Publikums, welche Gegebenheiten als Merkmale der Komödie gelten. Obgleich die zweite Krämerszene (Szene 6) gemäß dem Thema (Auftreten der heiligen Frauen) viel ernsthafter aber auch schablonenhafter ist, wird auch hier die Charakterisierung des Krämers angehalten (So beteuert er Maria gegenüber, er verliere am Geschäft: 'do [h wa]rt ez nie dar vmbe min', V, 117).

Mehr noch als die bisher erwähnten Spielphasen, in denen es sich immer um Figuren aus dem selben Bereich handelte, so daß wirkliche Handlung nicht entstehen konnte, ist die zentrale Höllenfahrtszene zum wahren Drama geworden. Hier treten ja tatsächlich zwei antinomische Figuren einander als Protagonist und Antagonist gegenüber. Und zwar verkörpert der Konflikt zwischen ihnen die Urkonfrontation zwischen den beiden entgegengesetzten Kräften des Daseins überhaupt: dem Guten und dem Bösen! Damit entspricht diese 5. Szene aber genau den anthropologischen Konstanten des Dramas, wie sie oben dargestellt wurden (cfr. supra S. 274). Auf dieser Ebene wäre das Osterspiel von Muri also wesentlich eminentes Drama, das sich — wie oben dargelegt — dem mythischen Weltverständnis und dem Mythos als dessen literarischer Gestaltung annähert. Wie dies aber mit dem explizit religiös-biblischen Anliegen sich verträgt, wollen wir unten am Redentiner Osterspiel aufzuzeigen versuchen.

Was schließlich die Gesamtstruktur betrifft, können wir vorerst

⁷⁰ Vgl. Greisenegger, der aus diesen Worten auf ein Handgemein zwischen den Soldaten, wie im Innsbrucker Spiel, schließt (o.c. S. 196).

daraufhinweisen, daß die Gesetze der Einheit von Handlung (linear erzählt), von Zeit (kontinuierliche Darstellung) und von Ort (Beschränkung auf einige wenige Orte: Pilatus' Hof, das Grab und die Hölle) im großen Ganzen gewährt scheinen. Außerdem haben wir schon öfters die tektonische Struktur des Muri-Spiels hervorgehoben. Andererseits wurde aber auch schon dargelegt, daß das tragende Konzept der vorliegenden Dreierstruktur nicht sosehr ein dramatischer Gestaltungswille war sondern vielmehr das liturgische Aufbauprinzip der zentripetalen Anordnung.

Das Redentiner Osterspiel

Als letzten Untersuchungsgegenstand wenden wir uns jetzt dem Redentiner Osterspiel aus dem 15. Jht. zu, dem nicht weniger Qualität als dem von Muri nachgesagt wird, und daß, weil es vollständig zu uns gekommen ist, für eine Analyse von Struktur und Bedeutung noch geeigneter ist⁷¹.

Wir fangen auch hier mit einer Aufzählung der einzelnen Spiel- und Handlungsmomente an, um von dieser Inhaltsparaphrase her eine Rekonstruktion des Aufbaus zu versuchen.

Das Spiel beginnt mit einem Prolog, der Inhalt (ein 'Bild' der Auferstehung) und Anliegen (Heilswirksamkeit) mitteilt. In der 1. Szene beraten sich die Juden, wie sie den erwarteten Diebstahl von Jesus' Leichnam verhindern könnten (19-40). Darauf ziehen sie zu Pilatus, und bitten ihn um eine Wache (41-70). Pilatus vertraut diesen Auftrag vier Rittern an, die darauf singend zum Grab ziehen (71-118). Die nächste Spieleinheit führt uns dann auch zum Grab, wo Pilatus jedem Ritter gemäß dessen Beschaffenheit einen Platz anweist (119-194). Dem schließt sich eine, für das Redentiner Osterspiel spezifische, weil nirgendwo sonst vorkommende Szene an: Die Ritter beauftragen einen Turmwächter, an ihrer Stelle zu wachen. Letzterer hält die Ritter aber zum Narren (195-228). Jetzt erscheinen mehrere Engel, welche die Wächter einschläfern und Christus bitten, aus dem Grab aufzustehen. Christus steigt aus dem Grab empor und begibt sich auf den Weg zur Hölle (229-260). Die nächste Szene spielt sich während dieses Zuges ab und zwar in der Hölle. Dort ahnen die heiligen Seelen schon Christi Herannahen, weil ein

⁷¹ Wir gehen nicht auf Entstehungs- und Quellenfragen ein. Cfr. dazu Brett-Evans, o.c. S. 131 ff.; Steinbach, o.c. S. 47; Michael, o.c. S. 80 ff.; Schottmann, *Das Redentiner Osterspiel*, S. 3-19. Letzteres Werk benutzen wir auch als Textausgabe.

großes Licht bemerkt wurde, das von mehreren Propheten gedeutet wird (261-372). Aber auch die Teufel werden unruhig und auf Satans Mitteilung über Christi Tod läßt Luzifer vor Angst das Höllentor schließen (373-486). Die folgende Szene stellt dann dar, wie Christus zur Hölle gelangt. Er wird von den Seelen mit dem 'Canticum' begrüßt, vor dem geschlossenen Tor begehrt er Einlaß und sprengt schließlich die Pforte. In der Hölle überwältigt Christus Luzifer und lädt die Seelen ein, ihm zu folgen, worauf ein Streit zwischen den Teufeln sich anhebt. Nach dieser langen Höllenszene (487-682) wird in der anschließenden Spieleinheit vorgeführt, wie die Seelen sich unter Michaels Führung zum Paradies begeben, wo sie die Himmelfahrt Christi erwarten sollen (683-754).

Jetzt ändert sich der Ort andermal. Wir befinden uns wieder am Grab, wo der Turmwächter die Ritter aufweckt. Als diese sehen, was geschehen ist, beklagen sie sich gleich (755-805). Darauf ziehen sie zu den Juden in der Synagoge und melden ihnen die Auferstehung. Die Juden aber bestechen sie mit Geld und versprechen ihnen Hilfe bei Pilatus (806-889). Zum Grab zurückgekehrt werden sie gleich zu Pilatus befohlen, der sie schilt und davonjagt (890-977). Die Juden helfen den Rittern aber mit einem Brief (978-995), der diese wieder mit Pilatus aussöhnt. Pilatus schließt diese Szene dann mit der Vorhersage, daß Christus die Juden schließlich doch besiegen wird (996-1043).

Mit der nächsten Szene haben sich nicht nur der Ort sondern auch der Gegenstand des Spiels geändert: Luzifer erläßt hier den Befehl an die Teufel, auf Seelenfang zu ziehen, um so die Hölle wieder zu füllen (1044-1157). Als die Teufel unter Satans Führung ausschwärmen, ruft Luzifer sie aber gleich wieder zurück. Zuerst kommt nur Satan und Luzifer schilt die zögernden anderen, um sie dann wieder aufs neue auszuschicken (1154-1313). Die Teufel verschwinden andermal und tauchen dann unter Puks Führung wieder auf. Erst werden die gefangenen Seelen an einer Kette vorgeführt, dann wird jede einzelne mit einem Spruch des begleitenden Teufels vor Luzifer gezerrt. Nacheinander bekennen so ein Bäcker, ein Schuster, ein Schneider, ein(e) Schankwirt(in), ein Weber, ein Fleischer, ein Höker und ein Räuber ihre Berufssünden. Darauf werden sie alle mit einem Urteilspruch Luzifers in die Hölle gestürzt (1314-1691). Jetzt sieht letzterer aber nach seinem fehlenden Adjutanten Satan um, der schließlich mit der Seele eines Pfaffen auftaucht. Vor ihm faßt Luzifer aber eine solche Angst, daß er ihn wieder laufen läßt und auch Satan zur Strafe davonjagt. Zum Abschied prophezeit der Priester dann noch, Christus werde noch ein zweites Mal kommen, die Hölle zu zerstören (1692-1929). Luzifer hält darauf einen längeren Klagemonolog,

wonach ihn die Teufel in die Hölle zurücktragen (1930-1986). Mit einem Epilog und der Aufforderung ans Publikum, 'Cristus is up ghestanden' zu singen, beschließt dann der Concluser das Osterspiel (1987-2025).

Aus dem oben paraphrasierten Inhalt läßt sich bezüglich der Großgliederung gleich eine deutliche Zweiteilung feststellen. Vorerst gibt es ein eigentliches Osterspiel mit Wächterszenen, Auferstehung und Höllenfahrt und zweitens ein Seelenfang- oder Teufelspiel. Obgleich beide thematisch irgendwie aufeinander bezogen sind (cfr. infra S. 297), fällt doch vor allem die Eigenständigkeit der beiden, fast gleich langen (943 vs 1042 VV) Spiele auf. So ist, im Gegensatz zu anderen Osterspielen⁷², die Seelenfangepisode nicht im Osterspiel integriert, sondern sie fängt erst an, nachdem letzteres zu Ende geführt wurde. So mutet Pilatus' letzte Aussage wie ein Epilog an, in dem er den endgültigen Sieg Christi vorwegnimmt (1018-1043). Ähnlich formuliert Luzifer am Anfang des Teufelspiels dessen Gegenstand und spricht damit eine Art Monolog aus (cfr. vor allem die Verse 1056-1087). Weiter gibt es nicht nur eine Ortsveränderung⁷³ (das ganze Teufelspiel findet vor der Hölle statt) sondern auch eine neue Handlung (Gericht über die verdammten Seelen) und vor allem eine neue Zeit (Gegenwart! Hierdurch vor allem setzt sich das Teufelspiel vom Auferstehungsspiel ab). Wir werden den Aufbau der beiden Spiele denn auch erst gesondert untersuchen, bevor wir auf die Frage nach ihrer formalen Zusammengehörigkeit eingehen.

Was vorerst das Auferstehungsspiel betrifft, können wir obiger Nacherzählung aufgrund formaler (Ort, Personen) und inhaltlicher Merkmale folgende Struktur entnehmen:

- Sz 1: Judenberatung (19-40)
- Sz 2: Pilatus und die Juden (41-70)
- Sz 3: Pilatus und die Ritter (71-118)
- Sz 4: Pilatus und die Ritter am Grab (119-194)
- Sz 5: 1. Turmwächterszene (195-228)
- Sz 6: Auferstehung Christi (229-260)
- Sz 7: Die Seelen in der Hölle (261-372)
- Sz 8: Die Teufel in der Hölle (373-486)
- Sz 9: Christus und Luzifer (487-682)
- Sz 10: Die Seelen ziehen ins Paradies (683-754)

⁷² Vgl. das Innsbrucker Osterspiel, wo die Seelenfangepisode unmittelbar nach der Höllenfahrt und vor der Krämerszene vorkommt.

- Sz 11: 2. Turmwächterszene (755-805)
- Sz 12: Ritter und Juden 1 (Bestechung) (806-889)
- Sz 13: Pilatus und die Ritter 1 (Drohung) (890-977)
- Sz 14: Ritter und Juden 2 (Brief) (978-995)
- Sz 15: Pilatus und Ritter 2 (Versöhnung + Epilog) (996-1043)

Es fällt unmittelbar auf, daß in dieser Aufzählung der Szenen zwei einander entsprechende Blöcke sich bilden: Die Szenen 1 bis 5 und 11 bis 15 behandeln beide am selben Ort (vor allem: Pilatus' Hof, Synagoge, Grab; also Jerusalem) mit denselben Rollen (Pilatus, Juden, Ritter) dasselbe Thema (Versuch, der Auferstehung entgegenzuwirken). In der Mitte wird dadurch ein 3. Block ausgespart, in dem sowohl Spieler (Christus, Engel, Teufel, Seelen), wie Ort (Hölle) und Handlung (Auferstehung, Höllenfahrt) dem transnaturalen Bereich angehören. Dabei bilden die zwei Turmwächterszenen (Sz. 5 und 11) gleichsam die Scharniere, die von dem irdischen zum transnaturalen Bereich hin und zurückführen (Die Ritter schlafen ein und machen so dem Heiligen Platz; später werden sie vom Turmwächter wieder geweckt). Achten wir außerdem auf den respektivlichen Umfang der Blöcke, so wird die strenge Formkonzeption noch deutlicher: Nicht nur zählt jeder Block fünf Szenen, sondern der 1. und der 3. Block sind außerdem fast gleich lang (209: 288), während der 2., mittlere Block allein etwa doppelt so lang ist (525 VV). Auf diese Weise wird nicht nur die symmetrische Anordnung, sondern auch noch die zentrale Stelle der mittleren Gruppe extra bezeugt (1: 2: 1).

Daß dieser Aufbau nicht dem Zufall zuzuschreiben ist, sondern einen hochbewußten Gestaltungswillen verrät, erfährt eine zusätzliche Bestätigung, wenn wir den Szenenbestand des Redentiner Osterspiels mit jenem anderer Spiele (etwa Muri) vergleichen. Es verhält sich nämlich so, daß im vorliegenden Spiel ausnahmslos alle Szenen gestrichen wurden, die zum Kern der ursprünglichen Osterfeier gehörten. So fehlen hier sowohl die Visitatio wie die Hortulanus- und die Jüngerlaufszene. Der Grund scheint vorerst ein formaler zu sein, denn erst auf diese Weise konnten die ausgewogene Rahmenstruktur und die Tektonik des Spieles realisiert werden⁷³.

Enthält nun das zweite Spiel, der Seelenfang, eine vergleichbare tektonische Struktur? Aufgrund der obigen Paraphrase können wir hier 5 Szenen unterscheiden:

⁷³ Cfr. Schottmann, o.c. S. 17. Zur thematischen Konsequenz dieser Streichung, cfr. infra S. 305f.

- Sz 1: 1. Aussendung der Teufel durch Luzifer (1044-1153)
- Sz 2: 2. Aussendung der Teufel durch Luzifer (1154-1313)
- Sz 3: Verurteilung der verdammten Seelen (1314-1691)
- Sz 4: Luzifer, Satan und der Priester (1692-1929)
- Sz 5: Luzifers Klagemonolog + Abzug (1930-1986)

Obgleich beim ersten Hinblick eine Großgliederung nicht gegeben scheint, läßt ein genaueres Betrachten dennoch etwa drei Großteile unterscheiden. In den beiden ersten Szenen handelt es sich jeweils um eine Anrede Luzifers und eine anschließende Aussendung der Teufel. Die lange dritte Szene stellt dann das Gericht über die verdammten Seelen dar. Die Szenen 4 und 5 gehören ihrerseits wieder zusammen, insofern hier andermal die Konfrontation zwischen Teufel und Gott vorgeführt (Sz 4) oder erwähnt (Sz 5) wird. Während in der 3. Szene der Teufel triumphiert, werden in 4 und 5 sein Unglück und seine Niederlage behandelt. Somit ergäbe sich auch hier eine Dreierstruktur: ein einleitender Akt mit zwei Szenen, ein einheitlicher, zentraler Mittelteil und ein abschließender Akt, andermal aus zwei Szenen gebildet! Auch hier verstärken die Zahlenverhältnisse die symmetrische Struktur: Die Teile I und III sind ungefähr gleich groß (269: 294), der mittlere Teil hat zwar nicht den doppelten Umfang, ist aber mit seinen 377 Versen doch deutlich länger als die einrahmenden Akte.

Dieser formalen Angleichung an das Osterspiel entspricht nun auch eine thematische Verknüpfung, aus der sich schließlich die Einheit der beiden Spiele in einem Gesamtdrama ergibt. So sind die beiden zentralen Teile unverkennbar kontrastiv aufeinander bezogen⁷⁴. Während durch Auferstehung und vor allem Höllenfahrt die Hölle geleert wurde, wird sie in der zentralen Szene des Teufelspiels wieder gefüllt. Schematisch kann auch eine gewisse Entsprechung zwischen den fünf ersten Szenen des Osterspiels und den zwei einleitenden des Seelenfangspiels festgestellt werden. So handelt es sich in beiden Fällen um eine Aussendung (von Wächtern, respektiv von Teufeln). Der letzte Akt des ersten Spiels führt seinerseits die Bemühungen der Juden vor, die Auferstehung zu verheimlichen, in seinem Schlußmonolog läßt Pilatus aber ausscheinen, daß dies nicht gelingen wird. Ähnlich endet das Teufelspiel damit, daß

⁷⁴ Vgl. H. Linke, 'Die Teufelsszenen des Redentiner Osterspiels': 'in gewolltem Kontrast tritt dem Auferstehungsspiel ein Teufelspiel von fast völlig gleicher Ausdehnung gegenüber' (S. 91).

sowohl der sündhafte Priester (1910-14) wie Luzifer selbst (1969) den endgültigen Sieg Christi verkündigen.

Die Analyse der Struktur des Redentiner Osterspiels hat also eine hochbewußte und streng durchgeführte Formkonzeption aufgezeigt⁷⁵. Wir unterschieden zwei Spiele, die zwar einerseits eigenständig sich verhalten, andererseits aber sowohl formal wie thematisch vielfach aufeinander bezogen sind. Weiter weist jedes Spiel eine Dreigliederung auf nach dem schon wiederholt erörterten Prinzip der zentripetalen, symmetrischen Anordnung. Dabei ließ sich feststellen, daß diese Struktur im ersten Teil noch viel stringenter und funktioneller war als im 2. Spiel. Dort entsprach diese Gliederung nämlich einer eindeutigen Symbolik (der transnaturale Bereich vom irdischen eingerahmt = Weltall), während sie hier bloß formaler Art war. Dies mag zur Schlußfolgerung berechtigen, daß die Struktur des Teufelspiels sekundär ist, d.h. in Nachahmung von und Angleichung an Teil I konzipiert.

Wenn wir jetzt nach den liturgischen Momenten des Redentiner Spiels fragen, können wir am besten mit dem Spiel von Muri vergleichen, wobei dann vorerst auffällt, daß die Pilatus-Juden-Wächter-Szenen hier wie dort auf dem Bericht des Evangelisten Matthäus beruhen. So ist Szene 2 die genaue Herausarbeitung von Mt 27, 62-66 (die Juden bitten um Bewachung des Grabes), und der Bericht, den die Soldaten über die Auferstehung erstatten, entspricht ebenfalls dem Bibeltext (Vgl. Mt 28,2: 'es entstand ein großes Erdbeben' und 28,4: 'Aus Furcht erbeben die Wächter und wurden wie tot' mit VV 816ff: 'Er id begunde to daghen, Worde wy to der erden slaghen Van ener ertbevynghen grot'). Auch die Bestechung entspricht dem Bibelbericht bis auf die Versprechung der Juden, die Wächter vor Pilatus in Schutz zu nehmen (Mt 28, 11ff und VV 864ff)⁷⁶. Insofern also die Szenen 1 bis 4 und 12 bis 15 die biblische Geschichte darstellen, könnte man ihnen die liturgische Funktion des Kerygma zusprechen⁷⁷. Dies gilt namentlich für den (unbiblischen) Monolog des Pilatus, in dem er regelrecht die Göttlichkeit Christi und

⁷⁵ Schottmann, o.c. S. 18. Vgl. auch Linke, o.c. S. 91, der von einem 'sorgfältig erwogenen künstlerischen Plan' redet.

⁷⁶ Diese Szene mit dem Hin und Her zu Pilatus und Juden findet sich allerdings auch im apokryphen Nicodemus-Evangelium (Gesta Pilati, Kap 13). Cfr. dazu Schottmann (o.c., Anm. zu V 805, S. 222), nach dem diese Szene in den Osterspielen einmalig ist.

⁷⁷ Wir erwähnten schon anläßlich Muri, daß die Pilatus-Juden-Wächter-Szenen auch in den Lektionen der Ostermatutin vorkommen und zwar in der 5. und 6. Lektion der 2. Nocturne. Cfr. supra Fußnote 61.

die Wahrheit der Auferstehung verkündigt: 'Jhesus, de dar was kamen van gade, De is uppe stan van deme dode' (1030f). Alles in allem bezeugt aber die konkrete Herausarbeitung der betreffenden Szenen (z.B. schon das völlige Fehlen lateinischer Texte), daß die Bibel hier bloß noch die Grundlage für eine dramatische Darstellung bildet (cfr. infra). Die Entfernung von der Liturgie wird ihrerseits noch extra dadurch hervorgehoben, daß der eigentliche liturgische Kern der Osterfeier, nämlich die Szenen der *Visitatio Sepulchri*, der Erscheinung Christi und des Jüngerlaufs hier restlos gestrichen wurden⁷⁸.

Der mittlere Teil des Auferstehungsspiels stellt die Höllenfahrt Christi dar. Mehr noch als in Muri wird hier der liturgische Charakter der Episode deutlich. Namentlich kommen hier sehr viele lateinischen Gesänge vor, die ausnahmslos der Liturgie entnommen wurden⁷⁹. So entstammt der Gesang, mit dem die Engel Christus erwecken dem Introitus der Messe von Sexagesima ('Exsurge, quare obdormis ...') (nach V 232). Christus selber singt bei seiner Auferstehung die Introitusantiphon aus der Ostersonntagsmesse ('Resurrexi ...') (nach V 250). Auch die Unterhaltung der Seelen in der Hölle geht manchmal in liturgischen Gesang über: Nach der Aussage Simeons singen alle: 'Lumen ad revelationem ...' (Antiphon der Lichtmeßfeier) (nach V 312) und nach jener des Täufers das Responsorium: 'Ecce Agnus Dei' (nach V 338). In der 9. Szene sieht David Christus herannahen und er zitiert dazu mehrere Psalmen (Pss 106,107) (VV 488 und 494) sowie eine Antiphon aus der Adventsliturgie ('O clavis David') (nach V 498). Darauf heben die Seelen zur Begrüßung Christi die erste Strophe des 'Canticum Triumphale' ('Advenisti...') an (nach V 506). Dieses Canticum wird ab jetzt die Höllenfahrtszene wie ein Leitmotiv durchziehen: Nach dem Eintritt Jesu in die Hölle wird andermal die 'Advenisti'-Strophe gesungen (nach V 586b). Hier wird der Gesang von einer epischen Einleitung durch den Chorus vorangegangen, die selber auch dem Canticum entstammt ('Sanctorum Populus...') (nach V 586a). Als Adam später Jesus' Hand ergreift, singt er seinerseits einige Verse der ersten Strophe ('Te nostra vocabant ...') (nach 604), und beim Auszug der Seelen aus der Hölle werden abschließend einige weitere Verse gesungen ('Magna Consolatio ...') (nach V 682)⁸⁰. Diese Wiederholung von Versen erinnert nun sehr

⁷⁸ Vgl. Schottmann, die als Anmerkung zu den Versen 852-859 die Vermutung äußert, die Streichung der Marienszenen geschah in Nachfolge der 'Gesta Pilati' des Nicodemus-Evangelium (o.c. S. 224).

⁷⁹ Für die Herkunft der liturgischen Gesänge stützen wir uns auf die Anmerkungen zur Textausgabe von B. Schottmann, o.c. S. 170-266.

⁸⁰ Zur Handhabung des Canticum Triumphale im Redentiner Osterspiel, cfr. Thoran, o.c. S. 139.

deutlich an liturgische Verfahren (vgl. das Wiederholen von Strophen und Versen vor und nach einem Psalm oder einer Lektion), während das Canticum selber der Liturgie der 'elevatio crucis' entstammt (cfr supra S. 289). Außerdem bestätigt die Tatsache, daß das Lied ohne Eindeut-schung blieb, die liturgische Prägung noch zusätzlich⁸¹.

Die Konfrontation zwischen Christus und dem Teufel verläuft nach dem auch für Muri festgestellten, in Herkunft und Form liturgischen Modell: Die Engel singen das 'Tollite portas ...', die Teufel antworten: 'Quis est iste ...' (nach V 513), beide Texte mit deutscher Paraphrase, und Raphael antwortet auf Deutsch: 'Dat is des levendegen godes kynt' (521-526). Dieser Passus wird (wie in der Klosterneuburger Feier aber auch wie in der Liturgie) zweimal wiederholt, allerdings nicht wörtlich, sondern wie B. Thoran bemerkt 'geschickt variierend'⁸². Beim Eintritt in die Hölle singt Jesus noch die Antiphon: 'Ego sum alpha et O' (aus der Offenbarung Johanni) (nach V 558). Und schließlich begrüßt er die Seelen mit der auch in Muri verwendeten Antiphon: 'Venite benedicti ...' (nach 586c). Beide Gesänge werden deutsch paraphrasiert.

Nicht nur die Gesänge der Höllenfahrtsszene sind liturgisch bedingt, auch manche Gebärden wurden unzweifelhaft der Liturgie entnommen: Dies gilt einmal für die Prozessionen (Einzug Christi in die Hölle, von Engeln begleitet; Auszug der Seelen aus der Hölle), die nicht nur allgemein als liturgisch bezeichnet werden können, sondern die ganz spezifisch mit der elevatio-Feier verbunden sind. Weiter gibt es die Zeremonie des dreimaligen Klopfens, das auch der Liturgie der elevatio oder noch der Kirchweihe entnommen sein dürfte.

Was den zweiten Teil des Redentiner Spiels, das sg. Teufelspiel, anbetrifft, so scheint der Gedanke an eine liturgische Herkunft hier vorerst ganz abwegig. Weder das Thema (Verurteilung verdammter Seelen) noch die Weise der Darstellung (Fratzen der Teufel) werden ja in der Liturgie berücksichtigt. Auch das Latein fehlt hier völlig. Dennoch gibt es Beziehungen zum religiösen Bereich, die sich vorerst als Parodien und blasphemische Umkehrungen ausnehmen. So parodiert das zweimalige Wegschicken der Teufel (Szenen 1 und 2) eindeutig die Aussendung der Jünger durch Christus (Vgl. VV 1088-91: 'Gy scholen ju snelle van

⁸¹ Die Episoden, in denen einmal die Vorfriede der Seelen und zum anderen deren Hinausführung aus der Hölle dargestellt werden, sind an sich nicht liturgisch, sondern sollen als Erweiterungen aufgrund des Nicodemus-Evangeliums betrachtet werden. Vgl. dazu Thoran, o.c. S. 158-160, 202-206 und 227 f.

⁸² Thoran, o.c. S. 140 f.

hennen heven Unde na mynen baden streven. De lude schole gy alzo leren, Dat se sik jo van gade keren ...' und Mk 16,15f: 'Gehet hin in alle Welt und verkündet die Heilsbotschaft allen Geschöpfen'). Eine ähnliche Blasphemie liegt vor in den Worten Luzifers: 'Wente bedrovet is myn ghemute' (V 1173). (Vgl. die Worte Jesu im Ölgarten: 'Meine Seele ist betrübt bis in den Tod', Mt 26,38). Und schließlich können die Aufzüge, mit denen Luzifer von den Teufeln herein- bzw. hinausgetragen wird ('Tunc diaboli educunt Luciferum ...' (nach V 1044) und 'Et sic portant cantantes ...' (V 1986) als Verkehrungen liturgischer Prozessionen gedeutet werden (Vgl. das Tragen des Papstes)⁸³. Andererseits gibt es auch positive Anknüpfungen an die Religion. So konnte B. Schottmann öfters mehrere Verse des Textes mit zeitgenössischen Predigten, vor allem Bertholds von Regensburg, in Beziehung setzen, namentlich in den Beichten der verdammten Seelen und in den Urteilssprüchen Luzifers⁸⁴. Dieser Sachverhalt dürfte als ein belehrendes, moralisierendes Moment des Spiels betrachtet werden, etwa nach Analogie mit den Lektionen der Liturgie⁸⁵. Allerdings sind diese Momente hier völlig im Spiel integriert.

Schließlich soll noch die Struktur des Redentiner Osterspiels in Betracht gezogen werden. Oben wurde diese bereits für die beiden Teile als dreigliederig, symmetrisch und zentripetal bezeichnet. Das bedeutet, daß vorerst das Auferstehungsspiel genau die Struktur der Matutin aufzeigt (cfr. supra S. 272). Was das Teufelspiel betrifft, stellten wir oben fest, daß die Aufbaukonzeption eindeutig sekundär war, d.h. als formale Angleichung an das Osterspiel betrachtet werden konnte. Aufgrund unserer Analyse der liturgischen Beschaffenheit auch dieses 2. Spiels sind wir nun im Stande, diese Erkenntnis dahin zu präzisieren, daß es sich, wie im Inhaltlichen, auch formal um eine parodistische Umkehrung der Struktur des Gottesdienstes handelt.

Mit dem allen wurde bisher allerdings nur ein Aspekt des Redentiner Spiels berücksichtigt. Denn die konkrete Gestaltung der Handlungen, der Figuren und der Dialoge (vor allem in den Wächter- und Teufelszenen) ist ja alles andere als liturgisch. Vielmehr tritt erst hier der vorherrschende Spielcharakter in Erscheinung, den wir nun näher untersuchen möchten.

⁸³ Vgl. damit Linkes diesbezügliche Bemerkung: Der Bereich Luzifers sei 'konsequent als höllische Gegenwelt zum Reiche Christi' dargestellt worden (o.c. S. 97). Damit enlarvt sich aber diese Welt als die 'bloße Negation des Göttlichen' (o.c. S. 98).

⁸⁴ Cfr. Schottmann, o.c., die Anmerkungen zu den Versen: 1124 (S. 232), 1363 ff. (S. 239), 1372 (S. 239), 1436 (S. 242), 1580 ff. (S. 248) und 1587 (S. 248).

⁸⁵ Vgl. Linke, o.c. S. 100-103. Der Dichter wollte seine Zuschauer dazu bringen, 'die letzten Folgen ihres alltäglichen Verhaltens zu bedenken' (o.c. S. 102).

Wie vielfach auch die liturgischen Merkmale im Redentiner Spiel vertreten sind, dennoch mutet letzteres in erster Instanz als ein wirkliches Drama an, das sogar — nach W. Michael — eindeutig 'weltlich geprägt' sei⁸⁶. Dies trifft vorerst für die Pilatus-Juden-Wächter-Szenen zu (Szenen 1 bis 5 und 11 bis 15 des Auferstehungsspieles): Die wenigen Mitteilungen des biblischen Berichts werden hier zu ausführlichen Spielmomenten ausgebaut. Dabei fällt vorerst auf, daß die schon im Spiel von Muri bemerkte Individualisierung der Rollen hier noch viel weiter geht. So erhalten die Ritter nicht nur eigene Namen (jüdische Spottnamen wie 'Sampson' oder Übernamen wie 'Howeschilt' oder bombastische wie 'Boas von Thamar'⁸⁷), sondern sie werden auch einzeln typisiert: Der erste Ritter, Salomon, ist ein nüchterner Mann, der nach dem Sinn des Unternehmens fragt ('Schole we enen doden man waken?' V 78), aber auch ein Großsprecher, der sich selbst 'vor den besten' hält (V 132). Der zweite Soldat, Sampson, ist dagegen ein skrupelloser Intrigant, dem es nur auf Geld ankommt (Vgl. VV 80-84). Vom dritten Ritter sagt Pilatus, er sei 'an [dynen] sinnen swar' (V 160). Auffallend sind in dieser Hinsicht natürlich auch die Turmwächterszenen (5 und 11), in denen eine ganz neue Spielfigur erfunden wird. Die Gründe dieser Neuschaffung sind rein dramaturgischer Art. Neben ihrer verbindenden Funktion (cfr. supra S. 296) sollen diese Szenen auch mittels der humoristischen Wächterfigur und der 'couleur locale' die Zuschauer erheitern und ins Spiel hineinbeziehen⁸⁸. Die Szenen 11 bis 15 schildern ihrerseits, wie nach der Auferstehung die Ritter vom Grab zu den Juden ziehen, um dort Hilfe in ihrer peniblen Lage zu bekommen. Als sie von Pilatus dann tatsächlich gescholten und gedroht werden, fliehen sie abermals zu den Juden und bringen von dort einen schützenden Brief mit. Dieses Hin und Her, wobei keine Einzelheit ausgelassen wird (cfr. Pilatus' Ruf nach einem Notarius, der den Brief vorlesen soll, VV 1000-1017), ist ein Beispiel für das Streben nach Realismus und Illusionsbildung in der Handlung, was ebenfalls ein Merkmal der dramatischen Gattung ist.

Schließlich kann hinsichtlich der Pilatus-Wächter-Episoden noch festgestellt werden, daß auch ihr Aufbau eindeutig dramaturgischer Gesetzlichkeit gehorcht. So gibt es zwar keine Einheit von Raum aber doch eine starke Beschränkung auf zwei Orte, das Grab und Pilatus' Palast. Die Zeitbehandlung ist ebenfalls einheitlich: es handelt sich hier um einen

⁸⁶ W. Michael, o.c. S. 80.

⁸⁷ B. Schottmann, o.c. S. 175, Anm. zu V 125.

⁸⁸ Cfr. die Erörterungen zu diesen Szenen bei Schottmann, o.c. S. 177-179 und 219f.

chronologisch-kontinuierlichen Ablauf. Und auch die Handlung wurde auf das eine Thema der Grabbewachung eingeschränkt. Dabei fällt auf, daß der Autor hier auch um eine Reduktion der Rollen bemüht war. So treten in diesen 10 Szenen insgesamt nur 12 Spieler auf: vier Wächter, vier Juden, Pilatus, der Turmwächter und zwei kleinere Rollen (Bote und Notarius), wobei zwischen den einzelnen Szenen eine Personenkette gebildet wird. Schließlich bestätigt noch das völlige Fehlen epischer Einschübe die dramatische Beschaffenheit dieser beiden Spielphasen⁸⁹.

Wie ist es nun aber diesbezüglich um den mittleren Akt des Osterspiels (Szenen 6 bis 10) bestellt? Es handelt sich hier vorerst um die Auferstehung, die — wie auch in Muri — theatralisch wirkungsvoll inszeniert werden soll (cfr. die singenden Engel, die aus dem Himmel kommen, die Nachahmung eines Erdbebens und das aus dem Grab Emporsteigen des singenden Christus!). Die anschließende 7. Szene stellt die Unterhaltungen der heiligen Seelen in der Hölle dar. Hier ist das Verfahren einfacher und erinnert an die Revue-Technik der Prophetenspiele. So gibt es das Sprechen der-Reihe-nach und die Selbstvorstellungen ('Ik bun Abel', V 268; 'Ik bun Ysayas, en der propheten', V 285; 'Ik bun Symeon de alde' V 297, usw.). In der 8. Szene werden uns dann die Auseinandersetzungen der Teufel vorgeführt. Hier scheint die dramatische Technik schon elaborierter. So vernehmen wir die Identität der Teufel in der Regel aus den Anreden anderer (V 377 spricht Satan Luzifer mit Namen an, so daß wir unterrichtet werden, wer soeben geredet hat. V 376 hatte Luzifer aber schon nach Satan gerufen, so daß auch dessen Identität bekannt wurde). Auch wird hier nicht der Reihe nach geredet, sondern es entsteht ein wirklicher Handlungsdialog: So fängt die Szene abrupt mit Luzifers Aufforderung an die Teufel und Satan an: 'Wol her ut der helle' (V 375), worauf dann immer mehr Teufel erscheinen. Satan bringt tatsächlich 'nyghe mere' (V 381) über die Ereignisse unterm Kreuz Christi, die von Crumnase bestätigt werden (V 416). Noytor berichtet dann von der Unruhe, die in der Hölle entstanden ist und er bittet Luzifer um einen diesbezüglichen Befehl (451-460). Der unternehmende Puk dagegen drängt den zögernden Höllenfürst zur Tat ('Lucifer, wo langhe schal dit waren? Wille we nicht to der helle varen?' 461f). So mündet der Dialog dann schließlich in ein neues, entscheidendes Handlungsmoment: Luzi-

⁸⁹ Die einzige 'Ausnahme' von Vers 114, wo — nach dem Herausgeber, nicht aber nach der Handschrift —, der Satz: 'Des so gynghen se mede' vom Expositor Ludi zu sprechen wäre, ist wohl eher als eine reimende Regieanweisung aufzufassen. Cfr. auch Schottmann, Anm. zu V 113a, o.c. S. 174.

fer entschließt sich: 'Wy willen vlegghen snelle Unde sluten to de helle' (485f). Es dürfte deutlich geworden sein, daß diese 8. Szene, die übrigens ohne biblische oder liturgische Vorlage ist, durchaus schon Spiel geworden ist, nämlich eine kontinuierliche Handlung von individualisierten Aktanten getragen!

Zum wahren Drama fehlt dieser Szene allerdings noch ein Entscheidendes, nämlich die Gestaltung des thematischen Anliegens mittels der Vorführung und Austragung eines Konfliktes zwischen oppositionellen Aktanten. Denn im Grunde geht es dem Drama immer um die symbolisierte Darstellung der Konfrontation zwischen den antinomischen Mächten einer mythisch verstandenen Wirklichkeit (cfr. *supra*, S. 274). Eine derartige Konfliktsituation begegnet aber, wie im Muri-Spiel, in der wesentlichen Höllenfahrtepisode (9. Szene), in der Christus und Luzifer sich gegenüber treten. Tatsächlich handelt es sich hierbei nicht um die biblisch-christliche, einpolige, teleologische Daseinsauffassung (Gott als alleiniger Ursprung, Herr und Ziel des Daseins und das Böse als bloße Kreatur und von Ihm abhängig), sondern um die ewige Wiederholung des uranfänglichen Kampfes zwischen den zwei originalen Mächten, dem Guten und dem Bösen. Diese von R. Warning allgemein für die Höllenfahrtszenen vertretene⁹⁰ und von uns hinsichtlich Muri schon erhobene These (cfr. *supra*, S. 292), möchten wir jetzt mittels einer Analyse der narrativen Struktur des Redentiner Osterspiels nachweisen, wobei wir methodisch von der Literaturtheorie N. Fries ausgehen⁹¹.

Nach letzterem Autor setzt sich die Handlungsformel des umfassenden Mythos, in Nachbildung des kosmologischen Kreises von Frühling, Sommer, Herbst und Winter, aus den vier Phasen von Geburt (anagnorisis), Wachstum (agon), Abnahme (pathos) und Tod oder Verschwinden des göttlichen Helden (sparagmos) zusammen. Der letzten Phase schließt sich aber gleich die Wiedergeburt des identischen Gottes an, so daß der Kreis aufs Neue durchlaufen werden kann. Unser Osterspiel aus Redentin fängt nun in der sparagmos-Phase an: Der göttliche Held Christus ist,

⁹⁰ Argumente für die These, daß die Tiefenstruktur des geistlichen Spiels mythisch sei, glaubt Warning vor allem zu finden in der Tatsache der Umänderung der Reihenfolge von Auferstehung und Höllenfahrt, wodurch letztere zum Handlungsmotor des Osterspiels werde (cfr. *supra* S. 287), sowie in der Tendenz der Veranschaulichung und der identischen Wiederholung (o.c. S. 26f).

⁹¹ N. Frie, *Analyse der Literaturkritik*, Kap III, 'Theorie der Mythen', S. 133-243. Aus Raumangel beschränken wir uns auf die Analyse der Handlung, die hier am relevantesten ist, und übergehen also die Analysen der Konfiguration und der deskriptiven Ebene. Für eine ausführliche Darlegung dieser von mir weiter formalisierten und ausgebauten Theorie, cfr. meinen Aufsatz: J. Nowé, 'Riwalin und Blanscheflur', S. 3f.

nachdem er ein erstes Mal den mythischen Kreislauf durchwanderte, am Kreuz gestorben und weilt im Reich der Toten. Es treten in dieser ersten Phase denn auch bloße Schadenstifter und Gegner auf, welche diesen Zustand beständigen wollen (Szenen 1 bis 5). Die Auferstehung in der 6. Szene bedeutet aber die Wiederkehr des Gottes und entspricht daher deutlich der Phase der *anagnorisis*. Jetzt fängt die siegreiche Phase des *agon* an, in der der Held den Gipfel seiner Macht und seines Ruhms erreicht. Diese liegt im Osterspiel in der Höllenfahrtszene vor (Szene 9), in der Christus es mit dem Teufel aufnimmt und ihn besiegt! Es fällt bei dieser Gestaltung unmittelbar die schwerwiegende Konsequenz der Umtauschung von Auferstehung und Höllenfahrt auf. In der biblischen Anordnung bildet Christi Abstieg in die Hölle zusammen mit seinem Gestorbensein die negative *sparagmos*-Phase, während die Auferstehung dagegen den unüberbietbaren Höhepunkt darstellt. Hier jedoch fungiert die Auferstehung bloß als ermöglichender Anfang und als Überleitung zur entscheidenden *agon*-Phase des Götterkampfes. Erst letzterer bedeutet die Besiegung der finsternen Mächte und damit die Realisierung des Erlösungswerkes, was im Spiel wirkungsvoll durch den Auszug der Seelen dargestellt wird (Szene 10). Damit wird aber die Erlösung von einem von Gott verfügt, selbstherrlichen Entscheidungsakt (Gott 'wollte' vor Liebe zu den Menschen am Kreuz sterben) in einen unumgänglichen und im Voraus unentschiedenen Kampf umgewandelt (Christus 'muss' mit dem Dämon kämpfen), welcher Sachverhalt eben den Unterschied zwischen einer christlichen und einer mythischen Welt-sicht bedeutet. Ähnlich kann auch die Hölle hier nicht im christlich-theologischen Sinn als Ort der Verdammnis aufgefaßt werden, sondern sie gilt eindeutig als Zeit und Raum enthobener, transnaturaler Bereich des mythischen Gotteskampfes.

Christi Sieg über den Teufel bildet in unserem Osterspiel aber noch nicht das Ende des Dramas. Vielmehr schließt sich jetzt die zweite Pilatus-Wächter-Juden-Episode an (Szenen 11 bis 15), in der alles Mögliche versucht wird, um Christi Auferstehung zu verheimlichen, 'totzuschweigen'! Da in diesen Szenen Christus angeblich um die Früchte seines Sieges gebracht wird, scheinen sie mir den Phasen der Abnahme (*pathos*) und des Verschwindens des Helden (*sparagmos*) zu entsprechen. Das mythologische Rad dreht sich also weiter, ewiglich und immerfort. Gegen Ende des Osterspiels tritt uns dann auch in den Worten Pilati eine Weissagung entgegen, nach der das Böse schließlich andermal geschlagen und Christus erneut als Sieger hervortreten soll (VV 1023-1043). Hier wird also endgültig klar, weshalb im Redentiner Osterspiel die traditio-

nellen Szenen der Osterfeier (Visitatio, Hortulanus und Jüngerlauf) gestrichen wurden. Denn diese stehen am Ende des Heilsprozesses: Christus hat mit der Auferstehung sein Erlösungswerk vollbracht, das jetzt bloß noch der Welt verkündigt werden soll. Nach der mythischen Auffassung ist aber weder die Auferstehung das entscheidende Ereignis, noch ist ein Endpunkt je definitiv erreicht. Vielmehr setzt der Kreislauf immer von Neuem an, was im Spiel dadurch bezeugt wird, daß die Handlung zu ihrem Ausgangspunkt (Pilatus) zurückkehrt⁹².

Unsere Analyse der mythischen Handlungsstruktur könnte nun wie folgt schematisch wiedergegeben werden:

| | | |
|------------------------------|---|------------------------------------|
| Vor dem Spiel, Sz 1 bis 5 | Christus gestorben, Juden, Pilatus und Wächter wollen die Auferstehung verhindern | sparagmos I |
| Sz 6 | Auferstehung | anagnorisis |
| Sz 9 | Christus bewährt sich als Sieger über den Teufel: Höllenfahrtepisode | agon |
| Sz 11-15 | Juden und Wächter versuchen die Auferstehung zu verheimlichen: Christus um seinen Sieg gebracht | pathos sparagmos II |
| Epilog | Pilatus sagt endgültigen Sieg Christi voraus | Ankündigung eines neuen Kreislaufs |

Die Feststellung dieser mythischen Tiefenstruktur des Redentiner Osterspiels führt nun zur Annahme, daß diesem Spiel ein mythisches Weltverständnis zugrunde liegt⁹³. Hinsichtlich der Höllenfahrtsszene, von der unsere Erörterung einen Anfang genommen hat, bedeutet dies die Bestätigung eines mythischen Dualismus in der Darstellung der Konfrontation zwischen Christus und dem Teufel. Beide werden als originale, ebenbürtige Mächte gesehen, die immer wieder eine Konfrontation miteinander eingehen. Dieser thematische Sachverhalt weist nun aber seinerseits auf die wahrhaft dramatische Beschaffenheit des Redentiner-Spiels⁹⁴. Letztere geht schließlich auch aus der Gesamtstruktur des

⁹² Auch Steinbach findet in der Handlungsstruktur des Redentiner Spiels ein mythisches Zeitverständnis wieder, das sich vor allem als ewige Wiederholung herausstellt (o.c. S. 49).

⁹³ Wieso dieser Sachverhalt möglich ist, versucht R. Warning im allgemeinen zu erklären aus den dem religiösen Spiel und dem Mythos gemeinsamen Merkmalen wie Periodizität, Aspekt des Gedenkens, Zeitdistanz, Anschaulichkeit usw. (o.c. S. 28-31).

⁹⁴ Auch H. Linke behauptet, der Dichter habe den vorgegebenen Gegensatz Gott-Teufel 'dramatisch fruchtbar' gemacht, 'indem er Christus und Teufel jeweils an der Spitze kontrastierender Hierarchien einander gegenüberstellt' (o.c. S. 95).

Auferstehungsspiels hervor: wiederholt wiesen wir schon auf die strenge Formkonzeption hin, die zu einem geschlossenen, symmetrischen, tektonischen Gefüge geführt hat. Allerdings gilt hier die gleiche Bemerkung wie für das Spiel aus Muri: Die spezifische Beschaffenheit dieser Tektonik (symmetrische Anordnung um eine wesentliche Mitte) ist nicht sosehr dramatischer sondern vielmehr liturgischer Herkunft.

Wenn wir nun abschließend nach der Wirkungsabsicht der Höllenfahrtszenen und des Auferstehungsspiels insgesamt fragen, so begegnet auch hier eine seltsame Mischung von Liturgie, Drama und Mythos. Nach R. Warning⁹⁵ ist dem wahren Mythos auch immer die Institutionalisierung, d.h. der Glaube an seine Wirksamkeit eigen. Indem im mythischen Spiel und vor allem in der Höllenfahrtszene das vorzeitliche Urereignis der anfänglichen Konfrontation zwischen Gutem und Bösem auf identische Weise wiederholt wird, wird letztere auch vergegenwärtigt und wirksam gemacht. Genauso wie und weil Christus im Spiel den Teufel besiegt, wird auch in der realen Gegenwart der Zuschauer das Böse andermal überwunden. Nach Warning erhält die Höllenfahrtszene auf diese Weise die latente Funktion einer rituellen Entlastung von der Dämonenfurcht und wird ein 'ausgegrenztes', d.h. ein an den Rand des christlichen Kultes verdrängtes Bedürfnis der Gläubigen (i.c. der Exorzismus), zum zentralen Anliegen des Spiels gemacht. Die Höllenfahrt sei damit zur 'raison d'être' des Osterspiels geworden⁹⁶. Hier berühren sich also mythischer und liturgischer Wirksamkeitsglaube. Denn, wenn auch ein Randphänomen, so gehört der Exorzismus doch unverkennbar zur Liturgie. Auch er gilt als eine, aus Worten und Handlungen bestehende Kultfeier, durch die hindurch Gott wirksam wird. Es ist übrigens in diesem Zusammenhang noch ein weiteres zu bemerken: Der Prolog des Redentiner Osterspiels scheint nämlich noch eine andere Wirkung des Spiels zu kennen. Es heißt dort nämlich: 'De dar huten myt gade upstan, De scholen vrig van sunden gan. Up dat ju dat allent sche, En jewelk hore unde se'. (VV 15-18). Aus diesen Versen mag die Behauptung hervorgehen, daß das Anhören und Anschauen des Spiels schon an sich die Erlösung von Sünden zu bewirken vermag. Denn man soll hinschauen, *damit* dies einem geschehe! Und wer nach dem Spiel aufstehen werde, der werde ohne Sünde von dannen gehen⁹⁷. Hier scheint das Gesamtspiel als eine Art Sakrament aufgefaßt zu werden, als ein 'gutes

⁹⁵ Warning, o.c. S. 22.

⁹⁶ Warning, o.c. S. 74.

⁹⁷ Cfr. die Anmerkung zu diesem Vers von Schottmann: 'Hier ist aber zweifellos das Aufstehen vom Zuschauerplatz gemeint, wie der Zusammenhang zeigt' (o.c. S. 173).

Werk', mit dem gleichsam automatisch eine innere Gnadenwirksamkeit verbunden ist (cfr. supra S. 271)⁹⁸. Diese Erlösungsrealität wäre dann als eine überaus effiziente dramatische Katharsis zu betrachten, die — Gottes Einwirken zufolge — beim Zuschauer sich einstellt!

Es bleibt uns jetzt noch die dramatische Beschaffenheit des zweiten Spiels, der sg. Seelenfangepisode zu untersuchen. Weil in diesem Fall jede liturgische Vorlage fehlt, ist zu erwarten, daß es sich hier um wahres Drama handeln wird. Tatsächlich scheint vorerst die Individualisierung der Figuren noch weiter durchgeführt. Vorerst ist da die Hauptfigur Luzifer, der wie ein mittelalterlicher Souverän vorgestellt wird. Er belehrt und befiehlt seine untergeordneten Teufel, weiß sie gehörig auszuschimpfen, aber dankt und belohnt auch für geleistete Dienste (Vgl. die beiden Monologe 1044-1103 und 1274-1307, sowie die Dankesworte bei der Übergabe der verdammten Seelen, Sz. 3 passim). Luzifer hat auch ein Herz. Vor allem Satan ist er zugetan und er ängstigt sich sofort, wenn jener etwas zu lange ausbleibt (1692-1711). Andererseits ist er aber auch unentschieden (er sendet die Teufel aus, aber ruft sie gleich wieder zurück, Sz. 2) und furchtsam (er läßt Satan gleich fallen, aus Angst vor dem Priester, Sz 4)⁹⁹. Luzifers wichtigster Widerpart ist Satan, den Luzifer den gescheitesten der Teufel nennt (V 1107), der sich aber immer wieder als Dümmling herausstellt. So glaubt er mit dem Priester einen guten Fang gemacht zu haben, er wird aber verpönt und davongejagt (Sz 4). Auch die sonstigen Teufel haben eigene Namen und eigene Charaktere erhalten. So ist Puk ein Führertyp (1314-1319, 1456ff), Tutevillus ist ein Schönsprecher, der sich bei Luzifer anschmeichelt (V 1388), Astharoth ist ein Maulheld, der darauf pocht, was er alles noch hätte tun können (1422-1427). Belsebuc typisiert sichselbst, indem er einen Furz läßt, während Funkeldune der Idiot der Familie ist: er hat keine einzige Seele gefangen, aber preist sich dafür glücklich (1654-1667). Die verdammten Seelen werden dagegen nicht sosehr als Individuen sondern mehr als Typen dargestellt. Sie erhalten keine Namen, sondern sie vertreten jeweils einen Beruf und die dazugehörigen Berufssünden¹⁰⁰.

Was das Spiel selber betrifft, so wird die Inszenierung bestimmt

⁹⁸ Steinbach argumentiert auf gleiche Weise von Vers 3 her ('Wy willen ju eyn bilde gheven'): Bild sei hier zu verstehen als 'wirksames Zeichen', als eine wirkungsvolle Vergewärtigung der Heilsmacht (o.c. S. 49).

⁹⁹ Zur Charakterisierung Luzifers, cfr. H. Linke, der vor allem die innere Zerrissenheit dieser Figur hervorhebt: Er wechsle unversehens 'von Kameraderie zu Despotie, von Brutalität zu Sentimentalität', während 'Hohn in Wehleidigkeit, Ironie in Selbstmitleid und Schadenfreude in Verzweiflung' umschlägt (o.c. S. 96).

¹⁰⁰ Cfr. dazu Linke, o.c. S. 100 ff.

eindrucksvoll gewesen sein. Zu denken wäre an das wilden Gebären der Teufel, die die Seelen an einer Kette mit sich schleppen¹⁰¹, und an die Verwendung von Lärm und Rauch beim Hineinwerfen in die Hölle. Demgegenüber sind aber Aufbau- und Darstellungstechnik eher primitiv. So ist die große, zentrale 3. Szene völlig durch Reihungsstil und Revuetechnik geprägt: So wie Luzifer selber befiehlt ('Latet de ene na de anderen gan', V 1344), treten der Reihe nach und nach einem stereotypen Vorgang jeweils ein Teufel mit einer verdammten Seele auf. Der Teufel stellt sich selbst vor ('Tutevillus bun ik ghenant', V 1386; 'Ik bun de verde und hete Puk', V 1456 usw.), Luzifer redet die Seele an und bezeichnet sie ('Ik love, du motest en becker wesen', V 1355; 'So mochtestu en schomaker syn', V 1393; 'Ik love dat du en krogher bist', V 1471 usw.) Dann beichtet die Seele ihre Sünden, worauf sie von Luzifer verdammt wird. Außerdem wird jeder Dämon von Luzifer mit einem wahrhaft 'teuflischen' Geschenk belohnt ('Des hebbe stank, myn leve kumpan', V 1389 und V 1429; 'So hebbe, dat der su entvolt', V 1469 usw.).

Dennoch werden beim Aufbau des gesamten Teufelspiels auch die dramatischen Einheiten von Ort (Hölle), Zeit (Gegenwart) und Handlung gewährt. Hinsichtlich des letzteren Aspektes setzt ab der 1. Szene eine sich steigernde Handlung ein: Luzifer schickt seine Teufel aus. In der 3. Szene kommen diese zurück und bringen verdammte Seelen mit sich, welche verurteilt werden. Diese Gerichtsszene kulminiert im Auftreten Satans mit der Priesterseele, der der Verdammnis aber zu entkommen weiß (Sz 4). Die abschliessende 5. Szene (Luzifer wird abtransportiert) nimmt sich dagegen wie eine Antiklimax aus. Innerhalb dieser kontinuierlichen Handlung ohne jeglichen epischen Einschub wird die Technik der Retardierung geschickt als Mittel zur Erweckung von Spannung angewandt. So werden die Teufel nach der ersten Aussendung (Sz. 1) unmittelbar von Luzifer zurückgerufen und dann andermal ausgeschickt (2. Sz.). Ähnlich wird die Spannung angekurbelt, als Luzifer in der 4. Szene voller Schrecken feststellt, daß Satan noch nicht wiedergekehrt ist. Er ruft laut nach ihm (1692-1711), dann tritt Satan mit dem Priester vor das Publikum (1712-1753), aber erst V 1754 hört Luzifer seinen Adjutanten ('My dunkt, ik hore Satanas kele'). Aber auch dann dauert es noch bis V 1762, bevor letzterer vor seinen Herrn tritt. Andererseits wird diese Spannung wieder durch die stark vertretene Komik gemildert (cfr. die Charaktere und vor allem die Redensarten der Teufel)¹⁰². Schließlich

¹⁰¹ Schottmann verweist hier auf die Totentanzdarstellungen als mögliches Vorbild (o.c., Anm. zu V 1325a, S. 237).

¹⁰² Cfr. Linke, o.c. S. 95.

soll hinsichtlich des Aufbaus noch auf die oben schon erörterte tektonische Struktur auch dieses Teufelspiels, welche sich als eine Parodie der Osterspielstruktur entlarvte, hingewiesen werden.

Alle diese Aspekte dürften die dramatische Beschaffenheit dieses zweiten Teils des Redentiner Osterspiels zur Genüge dargestellt haben. An sich jedoch ist die Seelenfangepisode kein Drama, weil ihr die Oppositionalität der Konfiguration als Voraussetzung für eine Konfliktbildung in der Handlung fehlt. Wenn wir nun aber unser Blick auf das Gesamtdrama richten, soll diese Feststellung modifiziert werden. Wo nämlich das Osterspiel in einer *sparagmos*-Phase endete (Christus soll totgeschwiegen werden, cfr. *supra*, S. 305), so scheint dieser 2. Teil vorerst die weitere Ausführung dieses *sparagmos*. In der Hölle, dem Ort dieser Episode, und auf der Welt sind die Teufel mächtig geworden, sie erobern neue Seelen und Christi Erlösungstat scheint umsonst gewesen zu sein. Erst am Ende des Spiels tritt der Priester auf, der eine zweite Höllenfahrt Christi und dessen endgültigen Sieg voraussagt ('Kumpt Jhesus noch ens vor dyne doren, He schal de gantzen helle vorstoren. Enes dinghes bun ik wis, Dat got jo weldegher wen de duvel is', 1910-1913). Hier wird also die Vorhersage einer andermaligen *anagnorisis*-Phase, die schon Pilatus formuliert hatte (VV 1023-1043, cfr. *supra* S. 305), wiederholt, womit ein neuer Durchgang durch den mythischen Kreis sich ankündigt¹⁰³. Von der narrativen Struktur her läßt sich also die Zusammengehörigkeit der beiden Teile, Auferstehungsspiel und Seelenfang, sowie die einheitliche Konzeption des Gesamtdramas andermal und mit erhöhter Evidenz aufzeigen.

Was schließlich die Wirkungsabsicht des Teufelspiels betrifft, so ist auch hier eine Weiterführung der mythisch-sakramentalen Beschaffenheit des ersten Teils festzustellen. Denn, wenn es auch stimmt, daß das Seelenfangspiel stark moralisierend-didaktisch geprägt ist¹⁰⁴, so scheint hier dennoch auf eminente Weise die von Warning erwähnte 'Entlassungsfunktion' aktualisiert¹⁰⁵. Nachdem die Macht der Teufel auch im

¹⁰³ Wir können also Steinbach nicht zustimmen, wo er behauptet, daß die mythisch-kultische Situation nur für den 1. Teil des Spiels gültig ist. Er meint, der Gegenwartsbezug, die Darstellung der Alltagswirklichkeit, ersetze hier die Vergegenwärtigung eines zeitlosen Geschehens (o.c. S. 52). Es ist aber klar geworden, daß das Auftreten des Teufels hier nichts anderes ist als die aktualisierende Wiederholung des Götterkampfes.

¹⁰⁴ Vgl. Steinbach, der in diesem Spiel die Situation der Predigt aktualisiert sieht, dafür aber zu Unrecht die Heilsunmittelbarkeit verneint (o.c. S. 52). Cfr. auch Linke, der im Dichter einen Moralisten erkennt, dem es vor allem um das 'praktisch-soziale Verhalten seiner Mitmenschen' geht (o.c. S. 100).

¹⁰⁵ Warning, o.c. S. 74.

Alltag anschaulich vorgeführt wurde (die Sünden werden sogar nicht sosehr als eigene Entschlüsse der Menschen dargestellt, sondern primär als Treiben der Teufel, dem der Mensch ausgeliefert ist), wird auch der Sieg des Göttlichen — sogar in der Gestalt eines unwürdigen Priesters — vorgeführt, so daß der Zuschauer aufatmen kann und sich erneut von Gott geschützt weiß¹⁰⁶. Denn so heißt es auch in dem Epilog des Conclusers, der — nachdem er die Geschichte des Seelenfangs kurz rekapituliert (2004-2011) und die Leute gemahnt hat (2012-2018) — mit einem Wort der Zuversicht schließt: 'Wente got heft uns alle ghewraken Unde heft der duvele helle tobraken Unde heft uns dat paradys ghegheven, Dar wy scholen ewighen myt em leven' (2020-2023). Der Kreis schließt sich: die Auferstehung Christi ist wirksames Zeichen auch unserer eigenen Erlösung, was im Schlußlied ('Cristus is up ghestanden', 2025) nochmal versichert wird.

Schlußfolgerung

Ausgehend von einigen wesentlichen Konstanten des liturgischen Kultes und der dramatischen Gattung haben wir drei Texte aus der Geschichte des deutschen Dramas des Mittelalters untersucht. Schon dieser sehr beschränkten Auswahl ließ sich als allgemeine, und wohl erwartete Tendenz, eine fortschreitende Loslösung von der Liturgie und eine immer größere Annäherung an die literarische Gattung des Dramas entnehmen, wobei der Übergang zwischen Feier und Spiel nicht abrupt, sondern eher fließend ist¹⁰⁷.

Die konkreten Analysen haben aber noch weitere und genauere Ergebnisse gezeigt. So enthüllte sich die liturgische Beschaffenheit sowohl der Augsburger Feier wie der deutschen Spiele von Muri und Redentin nicht nur als eine inhaltliche Bedingtheit (Übernahme liturgischer Gesänge und Gebärden), sondern wesentlich auch als eine Strukturgegebenheit: Die drei Texte prägt nämlich eine Dreierstruktur mit einer symmetrischen Anordnung der Szenen und Szenenblöcke um eine zentrale Mitte. Diese Struktur konnten wir aber als ein liturgisches Formkonzept, und zwar der Ostermatutinfeyer nachweisen¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Vgl. Linke, o.c. 101-103.

¹⁰⁷ Daher soll Stemmlers pauschale Definition, das geistliche Spiel sei völlig außerhalb der Liturgie konzipiert und nach autonomen dramatischen Prinzipien aufgebaut, entschieden modifiziert werden (o.c. S. 19).

¹⁰⁸ Eigene Textanalysen haben ergeben, daß dieses Gesetz auch für andere Spiele gilt, z.B. für das Wiener Passionsspiel und für des Hessische Weihnachtsspiel, worüber ich später eine Veröffentlichung zu bringen gedenke.

Andererseits konnten wir aber in den drei Texten auch unverkennbar dramatische Spielelemente erkennen. Schon in der Augsburger Feier blieben diese nicht auf Einzelheiten beschränkt, sondern schien die ganze Feier bis in ihrem Wesen von der 'verwandelnden Kraft des Spieles' ergriffen¹⁰⁹. Muri und Redentin scheinen ihrerseits schon primär als Spiel und Drama zu betrachten wegen der Inszenierung, der individualisierenden Charakterisierung, der Tektonik und vor allem wegen der eminent dramatischen konfliktbildenden Antinomie zwischen Christus und dem Teufel, welche hier aber auch als eine mythische Darstellung und Vergegenwärtigung der uranfänglichen Konfrontation zwischen den Mächten von Gut und Bösem nachgewiesen werden konnte. Auf dieser Ebene treffen sich also Drama und Liturgie im Urphänomen des Mythos, der ja sowohl religiöser Glaube wie literarische Gestaltung ist¹¹⁰.

Mai 1982

Katholieke Universiteit Leuven

BIBLIOGRAPHIE DER VERWENDETEN LITERATUR

Texte

- R. Froning (Hr), *Das Drama des Mittelalters*, 3 Bde (Stuttgart, 1891).
- R. Meier (Hr), *Das Innsbrucker Osterspiel. Das Osterspiel von Muri*, RUB (Stuttgart, 1962).
- B. Schottmann (Hr), *Das Redentiner Osterspiel*, RUB (Stuttgart, 1975).
- K. Young (Hr), *The Drama of the Medieval Church*, 2 Bde (Oxford, 1933, reprint 1962).

Studien

- H. de Boor, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern* (Tübingen, 1967).
- L. Brinkhoff (Hr), *Liturgisch Woordenboek*, 2 Bde (Maaseik, 1965-68).
- D. Brett-Evans, *Von Hrotsvit bis Folz und Gengenbach, Eine Geschichte des mittelalterlichen deutschen Dramas*, 2 Bde (Berlin, 1975).
- W. Flemming, *Die Gestaltung der liturgischen Feier in Deutschland*, Ak. d. Wiss. und d. Lit., Abh. d. geistes- und sozialwiss. Klasse, Jrg. 1971, Nr. 11.
- N. Frye, *Analyse der Literaturkritik, aus dem amerikanischen* (Stuttgart, 1964); (Urspr. Titel: *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton, 1957).
- W. Greisenegger, *Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters* (Wien, 1978).
- J. A. Jungmann, *Der Gottesdienst der Kirche auf dem Hintergrund seiner Geschichte* (Innsbruck, 1962).

¹⁰⁹ Steinbach, o.c. S. 4.

¹¹⁰ Cfr. dazu auch meinen eigenen Aufsatz: J. Nowé, o.c. S. 302.

- P. E. Kretzmann, *The Liturgical Element in the Earliest Forms of the Medieval Drama* (Minneapolis, 1916).
- J. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, UTB (München, 1974).
- H. Linke, 'Die Teufelsszenen des Redentiner Osterspiels', in *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*, Jrg. 67, H. 90, S. 89-105.
- W. Michael, *Das deutsche Drama des Mittelalters* (Berlin, 1971).
- J. Nowé, 'Riwalin und Blanscheflur. Analyse und Interpretation der Vorgeschichte von Gottfrieds "Tristan" als formale und thematische Vorwegnahme der Gesamtdichtung', *Leuvense Bijdragen*, 71 (1982), Nr. 3, S. 265-330.
- P. Pütz, 'Grundbegriffe der Interpretation von Dramen', in W. Hinck, *Handbuch des deutschen Dramas* (Düsseldorf, 1980), S. 12-23.
- R. Schmid, *Raum, Zeit und Publikum des geistlichen Spiels* (München, 1975).
- R. Steinbach, *Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters* (Köln-Wien, 1970).
- T. Stemmler, *Liturgische Feiern und geistliche Spiele* (Tübingen, 1970).
- R. Suntrup, *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen* (München, 1978).
- B. Thoran, *Studien zu den österlichen Spielen des Mittelalters* (Göppingen, 1976).
- R. Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels* (München, 1974).

ROLF BERGMANN

AUFFÜHRUNGSTEXT UND LESETEXT.
ZUR FUNKTION
DER ÜBERLIEFERUNG DES MITTELALTERLICHEN
GEISTLICHEN DEUTSCHEN DRAMAS

Mit 22 Abbildungen*

I. TRIERER UND WOLFENBÜTTLEL THEOPHILUS ALS MODELLFALL

1. Die Handschriften

Von den drei mittelniederdeutschen Theophilus-Spielen, deren Handschriften in Trier, Wolfenbüttel und Stockholm aufbewahrt werden, sollen die Trierer und die Wolfenbütteler Handschrift nach ihrer Anlage und Gestalt verglichen werden¹.

Bei der Trierer Handschrift² (Abb. 1) handelt es sich um ein Heft von 12 Blättern in einem schmalen, hohen Format von 29 × 10 cm; die Papierblätter sind besonders am unteren Rand stark abgegriffen. Der Text ist einspaltig in abgesetzten Versen geschrieben; die Bühnenanweisungen sind mit roter Tinte eingetragen; auch der Anfang einer neuen Rede ist durch eine rote Initiale hervorgehoben. An verschiedenen Stellen sind Gesänge mit Noten und Text angegeben. Die Handschrift enthält nur das Theophilus-Spiel.

* Für die Druckfassung ist die Auseinandersetzung mit der Forschung zum Osterspiel von Muri im III. Abschnitt knapp zusammengefaßt worden, da eine Diskussion der Interpretationsprobleme dieses Spiels an anderer Stelle veröffentlicht worden ist. In der Druckfassung sind auch die Hinweise in der Diskussion und in Gesprächen dankbar berücksichtigt worden. Die Grundgedanken des Vortrags sind schon bei früheren Gelegenheiten vorgetragen worden, u.a. in Aarhus (September 1978) und in Münster (Januar 1981); auch den sich daran anschließenden Gesprächen werden wichtige Hinweise verdankt. Den in den folgenden Anmerkungen genannten Bibliotheken danke ich für die freundlich gewährte Gelegenheit zur Einsicht in die Handschriften sowie für die Erlaubnis zur Wiedergabe der Abbildungen.

¹ Robert Petsch, *Theophilus. Mittelniederdeutsches Drama in drei Fassungen* (Heidelberg, 1908); Karl Plenzat, *Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters* (Berlin, 1926); Elke Ukena, *Die deutschen Mirakelspiele des Spätmittelalters. Studien und Texte* (Bern, 1975), S. 150-222; Heinrich Biermann, *Die deutschsprachigen Legendenspiele des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Diss. (Köln, 1977), S. 177 ff.

² Handschrift Stadtbibliothek Trier 1120/128, im Original benutzt; vgl. die in Anm. 1 genannte Edition und Literatur.

Demgegenüber ist die Wolfenbütteler Handschrift³ (Abb. 2) eine umfangreiche Sammelhandschrift in einem gewöhnlichen Buchformat von 14 × 10 cm. Sie enthält außer dem Theophilusspiel eine ganze Reihe mittelniederdeutscher Dichtungen, so eine Alexandergeschichte in Prosa, Gedichte über Brandans Reisen, Flos und Blankeflos und anderes mehr. Der Theophilustext ist einspaltig in abgesetzten Versen geschrieben; die Versanfänge sind rubriziert, die Sprecherangaben durch leichte Einrückung abgehoben.

Zwei dramatische Gestaltungen desselben Stoffs präsentieren sich also in sehr unterschiedlicher Form ihrer Überlieferung, womit die Frage nach der Funktion dieser Überlieferung gestellt ist.

2. Die Funktion der Handschriften

Die äußeren Merkmale der Trierer Theophilus-Handschrift lassen auf eine Verwendung der Handschrift bei einer Aufführung des Spiels schließen. Die Einrichtung ist insgesamt sehr übersichtlich; Sprechtext und Bühnenanweisungen sind klar getrennt; bei gesungenen Texten sind die Noten beigegeben. Das Heft hat ein zweckmäßiges hohes Schmalformat; es enthält, wie gesagt, nur das eine Spiel. Die Ausstattung ist einfach, Buchschmuck fehlt. Der Zustand der Handschrift läßt auf stärkeren Gebrauch schließen. Das Heft dürfte demnach bei Aufführungen benutzt worden sein. Ganz im Gegensatz dazu stellt sich die Wolfenbütteler Theophilus-Handschrift als ausgesprochenes Lesebuch dar. Das kleine Quartformat und die schöne und gleichmäßige Schrift sprechen für diese Funktionsbestimmung; vor allem aber macht der umfangreiche literarische Inhalt den Band gewissermaßen zu einer mittelniederdeutschen Anthologie.

Die unterschiedlichen Formen der Überlieferung dienen verschiedenen Funktionen als Aufführungshandschrift und als Lesehandschrift. Es ist nun zu fragen, wie sich diese Funktionen auf die Textgestalt auswirken.

3. Die Unterschiede in der Textgestalt

Im Wolfenbütteler Theophilus lautet der Text bei der Übergabe des Schriftstücks, mit dem der Teufelspakt besiegelt wird (W 246 f.)⁴:

³ Handschrift Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Helmst. 1203, im Original benutzt; vgl. Ludwig Wolff, 'Die Theophiluslegende in der Dichtung des deutschen Mittelalters', *Gedenkschrift für Paul Alpers* (1908), S. 90-100 (besonders S. 97); vgl. ferner die in Anm. 1 genannte Edition und Literatur.

⁴ Zitiert wird nach der Ausgabe von R. Petsch, *Theophilus. Mittelniederdeutsches Drama in drei Fassungen*, W = Wolfenbütteler Theophilus, T = Trierer Theophilus.

*He nam den bref to hant,
Do sprak he: Ik haue eyn gud pant*

‘Er [der Teufel] nahm das Schreiben in die Hand; dann sagte er: Ich habe ein gutes Pfand’.

Im Trierer Theophilus steht an der entsprechenden Stelle die Bühnenanweisung (T 771a):

*Hyr doet Theopholus dem duuel
den breiff. Vnde he lest en ouer
vnde secht: ...*

‘Hier gibt Theophilus dem Teufel das Schreiben. Und er liest es durch und sagt: ...’

Das Wolfenbütteler Spiel hat also eine durch den Endreim mit dem Text der Rede verbundene, im Präteritum stehende erzählende Angabe. Im Trierer Spiel steht die Bühnenanweisung in Prosa, im Präsens und vom Rollentext getrennt.

An beiden Stellen handelt es sich nicht um Einzelfälle, sondern um ein durchgehendes Prinzip. In der Trierer Handschrift sind die rot geschriebenen Bühnenanweisungen stets auch syntaktisch völlig vom Sprechtext der Rollen getrennt; sie enthalten Angaben über Handlungen der Spieler. So heißt es beim Abschluß des Teufelspaktes, nachdem mehrfach über die Forderung des Teufels nach einer schriftlichen Abmachung gesprochen worden ist, ausdrücklich (T 762a): *Hyr schriuēt Theopholus den breif vnde secht: ...* ‘Hier schreibt Theophilus das Schriftstück und sagt: ...’ Die nächste Bühnenanweisung ist dann die bereits zitierte mit der Angabe der Aushändigung des Schreibens an den Teufel. Die zur szenischen Vergegenwärtigung erforderlichen Einzelanweisungen sind dem Sprechtext also beigegeben. Das Spiel kann nach diesen Angaben aufgeführt werden. Die Gestalt des Textes entspricht also ganz der an den äußeren Gegebenheiten der Handschrift erkannten Funktion als Aufführungsexemplar: Es handelt sich um einen Aufführungstext.

In der Wolfenbütteler Handschrift stehen anstelle szenischer Bühnenanweisungen meist bloße erzählende Sprecherangaben wie (W 78) *Theophile sprak*. Längere Angaben erscheinen mehrfach im Reimpaarvers. Die auf einer Bühne zu vollziehenden Handlungen werden nicht angegeben. So fehlt beim Abschluß des Teufelspaktes eine ausdrückliche Anweisung, das Schriftstück anzufertigen. Theophilus sagt aber (W 236): *Ik haue eynen bref gescreuen*. Die Übergabe des Schreibens ist dann in dem schon zitierten Verspaar ausgedrückt. Die zum Verständnis des

Geschehens notwendigen Angaben sind damit vorhanden; das Spiel kann so gelesen werden. Die Gestalt des Textes entspricht wiederum der an den äußeren Gegebenheiten der Handschrift erkannten Funktion als Leseexemplar: Es handelt sich um einen Lesetext.

4. Die Kategorien Aufführungstext und Lesetext

Die beiden besprochenen Handschriften bieten eine besonders günstige Ausgangslage für einen Vergleich, da sie Fassungen desselben Spiels enthalten. Sie können aber zugleich auf die methodische Problematik der Bestimmung als Aufführungstext und Lesetext führen. Die Einzelbeobachtungen an der Handschriftenausstattung besitzen für sich betrachtet nur geringe Beweiskraft. Die Verwendung roter Tinte für Bühnenanweisungen, abgesetzte Versanordnung, das hohe Schmalformat können einzeln nicht schon die Aufführungsfunktion einer Handschrift begründen. Auch bei Quartformat oder Einbindung in eine Sammelhandschrift ist im Einzelfall die Relevanz der Beobachtungen zu prüfen. Erst das Zusammenwirken vieler solcher Merkmale erlaubt bei den beiden Theophilus-Spielen die Bestimmung als Aufführungstext in dem einen Falle und als Lesetext in dem andern.

Die Merkmale sind auch nicht in einem Umkehrverfahren als Bestimmungskriterien verwendbar. Zwar zeigen Aufführungstexte im 15. und 16. Jahrhundert in der Regel abgesetzte Verse; das kann aber nicht bedeuten, daß bei fortlaufender Niederschrift der Verse eine Handschrift allein schon deswegen als Lesetext zu bestimmen wäre. Lesetexte sind zwar oft in Sammelhandschriften überliefert, die Erhaltung als Einzelhandschrift kann aber nicht schon darum eine Bestimmung als Aufführungstext begründen.

Diese methodischen Überlegungen führen zugleich auf die Frage, ob denn mit den Kategorien Aufführungstext und Lesetext überhaupt die Funktionen der vorhandenen Überlieferung erschöpfend erfaßt werden. In einer 1980 veröffentlichten Studie *Überlieferung und Gattung. Zur Gattung 'Spiel' im Mittelalter* hat Werner Williams-Krapp⁵ die Funktionen der Überlieferung geistlicher Spiele auf Aufführungs- oder Leseexemplar zugespitzt und zugleich den Anteil beider an der Überlieferung pauschal bestimmt⁶: 'Nachweisliche Regieexemplare sind nur relativ

⁵ Werner Williams-Krapp, *Überlieferung und Gattung. Zur Gattung 'Spiel' im Mittelalter. Mit einer Edition von 'Sündenfall und Erlösung' aus der Berliner Handschrift mgq 496* (Tübingen, 1980); vgl. dazu die Rezensionen von Bernd Neumann, *Germanistik*, 22 (1981) S. 635f., und von Rolf Bergmann, *Anzeiger für deutsches Altertum*, 93 (1982), S. 164-166.

⁶ W. Williams-Krapp, *Überlieferung und Gattung*, S. 6.

selten anzutreffen; die Mehrheit der Handschriften, die "Spieltexte" überliefern, ist für die Privatlektüre ihrer Besitzer gedacht'. W. Williams-Krapp sieht mit dieser Unterscheidung zugleich eine gattungstheoretische Problematik gegeben und verlangt, die von den Aufführungstexten abgehobenen Lesetexte 'endlich aus der starren Gattungskategorie "Drama" (bzw. "Spiel") zu befreien und neue Kategorien unabhängig von den traditionellen Gattungssystemen zu erarbeiten'⁷.

An die Überlieferung der mittelalterlichen geistlichen Spiele in deutscher Sprache ist mit diesen Thesen zunächst einmal die Frage gestellt, welche Formen auftreten und welche Funktionen ihnen zugeordnet werden können⁸.

II. FORMEN UND FUNKTIONEN DER ÜBERLIEFERUNG DES MITTELALTERLICHEN GEISTLICHEN DEUTSCHEN DRAMAS

1. Umfang und Art der Überlieferung

Von der Überlieferung des mittelalterlichen geistlichen deutschen Dramas sind zunächst die Aufführungsnachrichten abzugrenzen, die in großer Zahl in städtischen Chroniken, Rechnungen, Verordnungen und anderen Quellen enthalten sind⁹. Beschreibung der Formen und Bestimmung der Funktionen ist natürlich nur in den Fällen möglich, in denen

⁷ W. Williams-Krapp, *Überlieferung und Gattung*, S. 21.

⁸ Zum mittelalterlichen deutschsprachigen geistlichen Spiel vgl. insgesamt Rolf Bergmann, 'Mittelalterliche geistliche Spiele', *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Zweite Auflage, IV (Berlin, 1979), S. 64-100; Hansjürgen Linke, 'Das volkssprachige Drama und Theater im deutschen und niederländischen Sprachbereich', *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, VIII. *Europäisches Spätmittelalter* (1978), S. 733-763; Wolfgang F. Michael, *Das deutsche Drama des Mittelalters* (Berlin, 1971), vgl. dazu die Rezension von Hansjürgen Linke, *Anzeiger für deutsches Altertum*, 84 (1973) S. 220-228; David Brett-Evans, *Von Hrosvit bis Folz und Gengenbach. Eine Geschichte des mittelalterlichen deutschen Dramas*, I, II (Berlin, 1975); vgl. dazu die Rezensionen von Hansjürgen Linke, *Anzeiger für deutsches Altertum*, 88 (1977), S. 22-28, und von Rolf Bergmann, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 215 (1978), S. 382-388. — Zur Überlieferung der geistlichen Spiele vgl. Paul-Gerhard Völker, 'Überlegungen zur Geschichte des geistlichen Spiels im Mittelalter', *Werk-Typ-Situation, Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur. Hugo Kuhn zum 60. Geburtstag* (1969), S. 252-280; Rolf Bergmann, 'Zur Überlieferung der mittelalterlichen geistlichen Spiele', *Festschrift Matthias Zender. Studien zu Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte*, II (Bonn, 1972), S. 900-909; Rolf Bergmann, *Studien zu Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. und 14. Jahrhunderts* (München, 1972), S. 15-29; Rolf Bergmann, Rezension von: *Das Wiener Osterspiel. Abdruck der Handschrift und Leseausgabe* hg. von Hans Bloen (Berlin, 1979), *Anzeiger für deutsches Altertum*, 94 (1983), S. 39-41.

⁹ Vgl. Bernd Neumann, *Zeugnisse mittelalterlicher Aufführungen im deutschen Sprachraum. Eine Dokumentation zum volkssprachigen geistlichen Schauspiel*, I. *Die Erforschung der Spielbelege*, Diss. (Köln, 1977, 1979).

unmittelbare Textdokumente erhalten sind. Dabei handelt es sich um etwa zweihundert verschiedene, meist handschriftliche Zeugnisse. In einigen wenigen Fällen sind nur gedruckte Texte erhalten. Die handschriftlichen Verhältnisse sind dann in der Regel nicht mehr genau erkennbar, so daß Form und Funktion nur unvollständig, unsicher oder gar nicht bestimmt werden können.

Die Handschriften sind — wie andere Überlieferung auch — entweder vollständig oder fragmentarisch erhalten. Von der durch spätere Verluste entstandenen Unvollständigkeit von Handschriften ist aber die Frage der vollständigen oder auszugsweisen Überlieferung der Texte zu trennen. In manchen Handschriften sind vollständige Spieltexte aufgezeichnet, die entweder vollständig oder fragmentarisch erhalten sind. In anderen Handschriften liegen Auszüge aus Spieltexten vor, die ihrerseits wiederum vollständig oder fragmentarisch erhalten sein können, wenn man von dem Fall einer durch Abbruch der Tätigkeit unvollständig gebliebenen Handschrift einmal absieht. Auszüge aus Spieltexten stellen die sogenannten Dirigierrollen dar; dabei handelt es sich um Regieauszüge, die nur aus Bühnenanweisungen und den Anfangsversen der Rollentexte bestehen. Einen anderen Typ von Auszug repräsentieren die Einzelrollentexte, in denen alle Sprechtexte einer Rolle zum Zweck des Rollenstudiums zusammengestellt sind. Der Rollenverteilung und anderen organisatorischen Aufgaben dienen die Rollenverzeichnisse, in denen nur die in einem Spiel enthaltenen Rollen aufgeführt sind. Nicht selten finden sich dabei auch die Namen der Darsteller. Andere Auszüge enthalten beispielsweise die Requisiten. In einem Fall ist auch ein auf bestimmte Gesänge beschränkter Auszug erhalten. Eine Reduktion auf die Bühnenorte stellen schließlich die Bühnenpläne dar. Eine katalogartige Darstellung der gesamten Überlieferung befindet sich auf Veranlassung der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zur Zeit in Bearbeitung.

2. Aufführungstexte und andere Überlieferung im Aufführungszusammenhang

Eine ganze Reihe von Spielen liegt wie das Trierer Theophilusspiel in eindeutigen Aufführungstexten vor. Der Trierer Handschrift ähnelt die Handschrift des Bozener Passionsspiels von a. 1495 (Abb. 3)¹⁰. Es

¹⁰ Handschrift Franziskanerkloster Bozen I 51, im Original benutzt; unediert, im Variantenapparat zum Sterzinger Passionsspiel berücksichtigt von J. E. Wackernell, *Alt-deutsche Passionsspiele aus Tirol* (Graz, 1897), S. 3-74, 77-117, 181-253; vgl. Norbert Richard Wolf, *Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon*, 2. A., I (Berlin, 1978), Sp. 979-982.

handelt sich um ein Heft von 60 Blättern in Schmalfolioformat von 32 × 11 cm. Die Verse sind einspaltig abgesetzt geschrieben. Die Sprecherangaben sind rot angestrichen oder unterstrichen; öfter ist auch der Anfang der einzelnen Rede rubriziert. Mit roter Tinte sind auch die Namen einzelner Schauspieler neben den Rollenbezeichnungen eingetragen. Der Aufführungszusammenhang ist an alledem deutlich.

Das Rheinische Osterspiel (Abb. 4)¹¹ zeigt wieder das als typisch erkannte Schmalformat von 29 × 10 cm. Die Handschrift ist genauso übersichtlich angelegt, jedoch nicht vollständig fertiggestellt; der für die Noten vorgesehene Platz ist freigebieben. Auch die Handschrift des Egerer Passionsspiels (Abb. 5)¹² zeigt dasselbe Bild: Schmalfolio von 42 × 15 cm, übersichtliche Anlage und Noten weisen auf eine Zweckbestimmung zur Aufführung hin. Dasselbe gilt von der Handschrift des Hessischen Weihnachtsspiels (Abb. 6)¹³. Die Reihe der Aufführungsexemplare ließe sich insbesondere mit Luzerner und Tiroler Handschriften noch länger fortsetzen, wobei über die formalen Merkmale hinaus auch direkte Bezugnahmen auf Aufführungen aufzuweisen wären, die in Überschriften oder Schreibernotizen zu finden sind.

Verschiedene Formen von Spielauszügen lassen sich an der Überlieferung im Zusammenhang mit dem Alsfelder Passionsspiel veranschaulichen. Hier sind außer einer Handschrift mit dem Spieltext selbst mehrere Einzelrollentexte erhalten, beispielsweise für Johannes den Täufer¹⁴. Rollenbezeichnungen und Darstellernamen enthält das Alsfelder Spieler-

¹¹ Handschrift Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Ms. Germ. Fol. 1219, im Original benutzt; Hans Rueff, *Das 'Rheinische Osterspiel' der Berliner Handschrift Ms. Germ. Fol. 1219. Mit Untersuchungen zur Textgeschichte des deutschen Osterspiels* (Berlin, 1925); vgl. Hansjürgen Linke, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., I (1978), Sp. 728-731.

¹² Handschrift Germanisches Nationalmuseum Nürnberg Hs 7060, im Original benutzt; Gustav Milchsack, *Egerer Fronleichnamsspiel* (Tübingen, 1881); vgl. Bernd Neumann, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., II (1980), Sp. 369-371.

¹³ Handschrift Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek 2^e Ms. poet. 19, im Original benutzt; Richard Froning, *Das Drama des Mittelalters* (Stuttgart, 1891-1892, Nachdruck, Darmstadt, 1964), S. 904-937; vgl. Walther Lipphardt, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., III (1981), Sp. 1197-1200.

¹⁴ Handschrift Pfarrarchiv Alsfeld ohne Signatur (aufbewahrt im Stadtarchiv Alsfeld), im Original benutzt; E. W. Zimmermann, 'Das Alsfelder Passionsspiel und die Wetterauer Spielgruppe', *Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, Neue Folge* 6 (1909), S. 17-19; Hansjürgen Linke, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., I (1978), Sp. 263-267. — Vgl. als weiteres Beispiel die Gothaer Botenrolle: Rolf Bergmann, 'Die Gothaer Botenrolle', in *Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters* (Bonn, 1979), S. 589-609.

verzeichnis (Abb. 7)¹⁵, dem sich weitere zu Luzerner und Tiroler Spielen anfügen ließen. Die Rollen sind darin nach dem jeweiligen Zweck des Verzeichnisses angeordnet, im Alsfelder Spielerverzeichnis beispielsweise nach der inhaltlichen Zusammengehörigkeit der Personen, die auch beim feierlichen Einzug sichtbar wurde. Daneben existieren auch alphabetisch nach den Rollen angelegte Listen. Der endgültigen Besetzungsliste gehen für das Luzerner Passionsspiel vom Jahre 1597 Listen voraus, in denen zu einer Besetzungsliste des Jahres 1583 vermerkt wurde, welche Schauspieler noch lebten und wer jetzt welche Rolle wünschte¹⁶.

Schließlich ist ein Regieauszug in der sogenannten Alsfelder Dirigierrolle erhalten (Abb. 8)¹⁷. Inhaltlich ist sie der Frankfurter Dirigierrolle vergleichbar und hat in Analogie zu dieser ihren irreführenden Namen bekommen. Die Frankfurter Dirigierrolle¹⁸ ist tatsächlich in der äußeren Form eines auf Holz gewickelten Pergamentstreifens von über vier Meter Länge erhalten. Sie enthält die Bühnenanweisungen in roter Tinte und die Anfänge der deutschen und lateinischen Texte in schwarzer Schrift. Die sogenannte Alsfelder Dirigierrolle enthält ebenfalls die durch Einrückung und Rubrizierung hervorgehobenen Bühnenanweisungen und die Textanfänge. Formal handelt es sich aber nicht um eine Rolle, sondern um ein Heft in Schmalfolio von 33 × 11 cm. Beide Dirigierrollen sind in ihren unterschiedlichen Formen durch ihre gleiche Textanlage funktional als Auszüge zu bestimmen, die unter Reduzierung des Textes bis auf die Stichwörter gleichwohl die Organisation des ganzen Spielablaufs erkennen lassen und daher für die Spielleitung dienen konnten.

¹⁵ Handschrift Pfarrarchiv Alsfeld ohne Signatur (aufbewahrt im Stadtarchiv Alsfeld), im Original benutzt; Eduard Becker, 'Nachlese zum Alsfelder Passionsspiel', *Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde Neue Folge*, 7 (1910), S. 484-492; vgl. Hansjürgen Linke, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., I (1978), Sp. 263-267.

¹⁶ Handschrift Zentralbibliothek Luzern Ms 172 VII fol., im Original benutzt; M. B. Evans, *Das Osterspiel von Luzern* (Bern, 1961), S. 21, 88 f.

¹⁷ Handschrift Stadtarchiv Alsfeld ohne Signatur, im Original benutzt; Hans Legband, 'Die Alsfelder Dirigierrolle', *Archiv für hessische Geschichte, Neue Folge* 3 (1904), S. 395-456; vgl. Hansjürgen Linke, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., I (1978), Sp. 262. — Eine erstmalige Edition ist im Rahmen einer von mir angeregten Dissertation in Vorbereitung.

¹⁸ Handschrift Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main Ms. Barth. 178 (Ausst. 29), im Original benutzt; Richard Froning, *Das Drama des Mittelalters*, S. 340-373; vgl. Hansjürgen Linke, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., II (1980), Sp. 808-812; Rolf Bergmann, *Studien zu Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele*, passim; Rolf Bergmann, 'Die Prophetenszene der Frankfurter Dirigierrolle', *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 94 (1975) Sonderheft Mittelalterliches deutsches Drama, S. 22-29.

Außer den eigentlichen Aufführungstexten gibt es somit eine Reihe weiterer Überlieferungsformen, die auch auf ganz bestimmte konkrete Zwecke im Zusammenhang einer Aufführung bezogen sind und von den jeweiligen Funktionen her ihre Form erhalten haben. Die zugespitzte Alternative Aufführungsexemplar oder Leseexemplar kann diese Differenzierung der Überlieferungsform im Aufführungszusammenhang nicht erfassen.

3. Lesetexte

Eine ganze Reihe von Spielen liegt wie das Wolfenbütteler Theophilusspiel in eindeutigen Lesetexten vor. Die Berliner Handschrift eines Weltgerichtsspiels (Abb. 9)¹⁹ in Folioformat von 30 × 20 cm enthält auf 41 Blättern nicht weniger als 53 in den Text eingebettete farbige Illustrationen. Mit den darüber hinaus angebrachten Initialen geben sie der Handschrift den Charakter eines prächtigen Bild- und Textbandes, der zur Betrachtung und Lektüre bestimmt war. Eine andere Berliner Handschrift mit einem 'Sündenfall und Erlösung' genannten spielähnlichen Text (Abb. 10)²⁰ zeigt durch ihren Initialenschmuck, das Quartformat und den inhaltlichen Charakter als Sammelhandschrift alle Merkmale eines Leseexemplars. Das Augsburger Georgsspiel und das Augsburger Heiligkreuzspiel sind beide in einem umfangreichen Sammelband (Abb. 11 — 13)²¹ enthalten, in dem darüber hinaus eine ganze Fülle vor allem geistlicher Dichtungen überliefert ist. Der Charakter der Sammelhandschrift, das kleine Quartformat von 18 × 14 cm und vor allem auch die teilweise schmuckvolle Anlage sprechen deutlich für die Zweckbestimmung zum Lesen.

Die Handschrift von Wilhelm Stapfers Zuger Heiligkreuzspiel (Abb. 14)²² in Kleinquartformat von 19 × 15 cm ist sehr sorgfältig und übersichtlich angelegt, wie beispielsweise der Textanfang zeigt. Die

¹⁹ Handschrift Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Ms. germ. fol. 722, im Original benutzt; unediert; vgl. Hellmut Rosenfeld, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., I (1978), Sp. 735-737.

²⁰ Handschrift Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Ms. germ. 4° 496, im Original benutzt; W. Williams-Krapp, *Überlieferung und Gattung. Zur Gattung 'Spiel' im Mittelalter. Mit einer Edition von 'Sündenfall und Erlösung'*, S. 44-66.

²¹ Handschrift Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 4° Cod. H 27; im Original benutzt; Elke Ukena, *Die deutschen Mirakelspiele des Spätmittelalters. Studien und Texte*, S. 361-451, 455-559; vgl. Heinrich Biermann, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., I (1978), Sp. 519-521, 528-530.

²² Handschrift Aargauische Kantonsbibliothek Aarau Ms Z 18 q, im Original benutzt; Elke Ukena, *Die deutschen Mirakelspiele des Spätmittelalters. Studien und Texte*, S. 775-954.

umfangreiche Widmung der Handschrift an Conrad Zurlauben aus Anlaß seiner Wahl zum Ammann datiert die Niederschrift auf das Jahr 1614. Aus einer am Schluß angehängten Besetzungsliste geht hervor, daß das Spiel im Jahre 1598 in Solothurn aufgeführt wurde und daß Zurlauben bei dieser Aufführung mitgewirkt hat. Der Verfasser des Spiels hat also aus bestimmtem Anlaß einem prominenten Mitwirkenden eine Abschrift als Erinnerungsstück geschenkt.

Dieser letzte Fall zeigt, daß der Begriff des Lesetextes weiterer Differenzierung bedarf. Die vorliegende Handschrift ist eindeutig nicht für die Benutzung bei einer Aufführung geschrieben worden, sie ist auch nicht zu einer Aufführung benutzt worden. Ihr Zweck war die Lektüre. Sie enthält aber ein Spiel, das aufgeführt wurde, bei dessen Aufführung der Empfänger der Handschrift sogar mitwirkte. Die Bestimmung zur Lektüre schließt nicht aus, daß in diesem Falle das Spiel noch in einer aufführungsadäquaten Form überliefert ist. Anpassungen des Textes an den Lektürezzweck müßten erst aufgezeigt werden. Was in diesem glücklichen Einzelfall aus den Angaben der Handschrift selbst zu entnehmen ist, kann für andere Handschriften nicht von vornherein ausgeschlossen werden. So wäre beispielsweise beim Augsburger Georgsspiel und beim Augsburger Heiligkreuzspiel zu prüfen, ob den in einer Lesehandschrift überlieferten Texten nicht möglicherweise Aufführungstexte zugrundeliegen. Die Bestimmung der Funktion einer Handschrift als Leseexemplar schließt jedenfalls nicht prinzipiell Zusammenhänge mit Aufführungstraditionen aus. Auch in dieser Hinsicht ist die Alternative Aufführungstext oder Lesetext zu differenzieren.

4. Problemfälle

Der Befund wird auch durch nicht wenige unklare und unsichere Fälle weiter differenziert. So ist vor allem bei den älteren Handschriften, also den aus dem 13. und 14. Jahrhundert stammenden, oft keine sichere Funktionsbestimmung möglich. Die bisher vorgeführten typischen Formate und Ausstattungen gehören alle ins 15. und 16. Jahrhundert. Den für die ältere Zeit typischen Befund kann ein in Berlin aufbewahrtes thüringisches Osterspielfragment veranschaulichen (Abb. 15)²³. Es handelt sich um ein Pergamentdoppelblatt in Oktav von 13 × 10 cm aus dem

²³ Handschrift Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Ms. Germ. Fol. 757 Bl. 4. S., im Original benutzt; Wilhelm Seelmann, 'Das Berliner Bruchstück einer Rubinscene', *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 63 (1926) S. 257-267; Hansjürgen Linke, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., I (1978), Sp. 733-734.

14. Jahrhundert. Die Verse sind fortlaufend geschrieben; der Versschluß ist durch Punkte gekennzeichnet. Die Anfangsbuchstaben der Reden sind vergrößert und rubriziert; auch die Bühnenanweisungen sind rot geschrieben. Über den lateinischen Gesangstexten sind Neumen eingetragen. Zweifellos wirkt die Handschrift nicht sehr übersichtlich, ja, im Vergleich mit den jüngeren Schmalfolioheften kann sie unpraktisch angelegt scheinen, was aber auch an dem beim Schreibstoff Pergament üblichen sparsameren Umgang mit dem Platz liegt. Die Verwendung roter Tinte für die Bühnenanweisungen, vor allem aber die Neumen legen einen Zusammenhang mit Aufführungszwecken immerhin nahe; dafür spricht auch die Ähnlichkeit der Einrichtung mit den älteren liturgischen Gebrauchshandschriften, auf die mich Norbert King/Freiburg, Schweiz aufmerksam gemacht hat. Eine sichere Entscheidung ist aber auch deshalb nicht möglich, weil der fragmentarische Charakter der Überlieferung nicht erkennen läßt, ob die Handschrift nur das Osterspiel oder auch andere Texte enthielt.

Aber auch die vollständige Erhaltung einer Sammelhandschrift erlaubt nicht in jedem Fall eine eindeutige Entscheidung, wie das Wolfenbütteler Osterspiel zeigen kann (Abb. 16)²⁴. Es steht in einer wohl von einem Geistlichen zusammengestellten Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts mit allerlei für ihn nützlichen Gebrauchs- und Lesetexten. Der Osterspieltext enthält die für eine Aufführung notwendigen Noten. Die Bühnenanweisungen sind offenbar später zugefügt worden. So sind zwar die für eine Aufführung erforderlichen Einzelangaben vorhanden; doch kann der 249 Blätter umfassende Quartband von 20 × 15 cm nach Umfang und Anlage nicht gut selbst bei Aufführungen benutzt worden sein. Er diente aber wohl dazu, den Text, die Bühnenanweisungen und die Noten für die Herstellung einer Aufführungshandschrift bereitzuhalten.

Eine andere Wolfenbütteler Handschrift des 15. Jahrhunderts mit Arnold Immessens Spiel vom Sündenfall (Abb. 17)²⁵ scheint einerseits durch die übersichtliche Anordnung und durch die auch bühnentechnisch sehr detaillierten Szenenanweisungen auf den Zusammenhang mit einer Aufführung hinzuweisen. Andererseits spricht das Akrostichon des

²⁴ Handschrift Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Helmst. 965, im Original benutzt; Otto Schönemann, *Der Sündenfall und Marienklage. Zwei niederdeutsche Schauspiele aus Handschriften der Wolfenbütteler Bibliothek* (Hannover, 1855), S. 149-168.

²⁵ Handschrift Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Helmst. 759, im Original benutzt; Friedrich Krage, *Arnold Immessen. Der Sündenfall. Mit Einleitung, Anmerkungen und Wörterverzeichnis* (1913).

Eingangsgebets als visueller Texteffekt nur das Auge eines Lesers an; und die Textfolge Blatt 13r — Blatt 16v, die durch Verweiszeichen und Einrahmung des Textes auf Blatt 16v markiert ist, erscheint für eine Aufführungshandschrift reichlich unpraktisch. So ist hier vielleicht damit zu rechnen, daß zwar eine zu Lesezwecken dienende Abschrift vorliegt, diese aber ihre einem Aufführungszusammenhang entstammende Vorlage wenigstens teilweise noch zu erkennen gibt.

Zu den unklaren Fällen gehört entgegen wiederholten anderslautenden Behauptungen auch die Innsbrucker Spielhandschrift vom Jahre 1391 (Abb. 18)²⁶. Das schmale Folioformat von 28 × 11 cm und die schmucklose Ausstattung lassen zunächst an eine Aufführungshandschrift denken. Doch spricht die raumsparende Art der Niederschrift, bei der die Verse nicht abgesetzt sind, nicht eben für eine derartige Verwendung. Auch die Zusammenfügung mehrerer inhaltlich nicht zusammenhängender Spiele in einem Codex deutet nicht auf eine Aufführungsbestimmung. Mit aller Vorsicht mögen allenfalls verschiedene spätere Einträge als Vorbereitungen zu einer Aufführung interpretiert werden; sie sind aber für die Funktionsbestimmung der Handschrift selbst ohne Gewicht.

Das Braunschweiger Fragment eines Simsonspiels aus dem 15. Jahrhundert gibt gleich mehrere Rätsel auf (Abb. 19)²⁷. Es handelt sich um ein Papierdoppelblatt, auf dem zwei gegenüberliegende Seiten beschrieben, die auf ihrer Rückseite befindlichen, ebenfalls einander gegenüberliegenden Seiten aber leer sind. Die beschriebenen Seiten können aber nicht einfach als Innenseiten eines außen leeren Doppelblattes angesehen werden, da der Text auf dem rechten Blatt inhaltlich vor den Text auf dem linken Blatt gehört. Die Anordnung des Textes selbst ist durch zahlreiche Streichungen und Verbesserungen sehr unübersichtlich. Dieser Gesamteindruck läßt in Verbindung mit der Einzelbeobachtung, daß die einschlägigen zugrundeliegenden Bibelstellen in knapper Form zitiert

²⁶ Handschrift Universitätsbibliothek Innsbruck cod. 960, im Original benutzt; *Die Neustifter-Innsbrucker Spielhandschrift von 1391*. In Abbildung herausgegeben von Eugen Thurnher und Walter Neuhauser (Göppingen, 1975); Hans Moser, 'Die Innsbrucker Spielhandschrift in der geistlichen Spieltradition Tirols', in *Tiroler Volksschauspiel. Beiträge zur Theatergeschichte des Alpenraumes* (1976), S. 178-189; Barbara Thoran, 'Das Osterspiel der Innsbrucker Handschrift cod. 960 — ein Neustifter Osterspiel?', in *Tiroler Volksschauspiel*, S. 360-379; Max Siller, 'Die Innsbrucker Spielhandschrift und das geistliche Volksschauspiel in Tirol', *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 101 (1982), S. 389-411.

²⁷ Handschrift Stadtbibliothek Braunschweig MS Fragment 19, im Original benutzt; L. Hänselmann und C. Walther, 'Fragment eines Dramas von Simson', *Niederdeutsches Jahrbuch*, 6 (1880), S. 137-144.

sind, am ehesten auf einen Entwurf schließen. Das Blatt wäre demnach als Notizblatt eines Spielbearbeiters anzusehen, der einen bestimmten biblischen Stoff in deutsche Szenen bringen wollte.

Die beiden Papierblätter des 15. Jahrhunderts mit den sogenannten Basler Teufelsspielfragmenten (Abb. 20)²⁸ zeigen das Schmalformat von 30 × 10 cm und die Textanordnung vieler Aufführungsexemplare. Es fehlen aber die Bühnenanweisungen, für die jeweils 1 — 2 Zeilen Platz gelassen wurde. Ob die bloße Textniederschrift ohne jede weitere Angabe überhaupt eine Funktion haben konnte oder ob aus unbekannten Gründen eine beabsichtigte Eintragung der Bühnenanweisungen unterblieb, kann nicht ohne weiteres entschieden werden. Hier und in anderen Fällen bereitet natürlich auch der fragmentarische Zustand der Überlieferung zusätzliche Schwierigkeiten.

Gerade die beiden letzten Beispiele können verdeutlichen, daß es mit der Alternative Aufführungstext oder Lesetext nicht getan ist. Auch wenn man von dem fragmentarischen Überlieferungszustand absieht, können weder das Simsonspiel noch die Teufelsszenen als Aufführungstexte aufgefaßt werden. Sie sind aber ebensowenig als Lesetexte bestimmbar, da sie auch für eine Lektüre nach Anlage und Textgestalt nicht geeignet sind.

5. Zusammenfassung

Eine Funktionsbestimmung muß immer alle Einzelheiten des Befundes berücksichtigen und sollte in der Regel auf Autopsie beruhen. Der Befund kann nicht schematisch in eine von zwei vorgegebenen Kategorien eingeordnet werden. Doch kann die Verwendung der Handschrift im Zusammenhang mit einer Aufführung oder ihre Lesefunktion als leitender Aspekt bei der Funktionsbestimmung angesehen werden. Im einzelnen begegnen in der Überlieferung folgende Arten von Fällen:

- a) Eindeutige Aufführungstexte, also Handschriften, die ein Spiel so überliefern, daß es nach der Handschrift aufgeführt werden konnte. Hierzu sind auch alle Auszüge (wie Dirigierrollen, Einzelrollentexte usw.) zu stellen, die zur Vorbereitung oder Durchführung einer Aufführung angelegt wurden.
- b) Eindeutige Lesetexte, also Handschriften, die ein Spiel so überliefern, wie es als erbauliche Lektüre gelesen wurde.

²⁸ Handschrift Öffentliche Bibliothek der Universität Basel N. I. 2, Nr. 91; im Original benutzt; Gustav Binz, 'Ein Basler Fastnachtspiel aus dem 15. Jahrhundert', *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 32 (1900) S. 58-63; vgl. Friederike Christ-Kutter, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., I (1978), Sp. 632-633.

c) Leseexemplare zu Spielaufführungen, also Handschriften, die ein Spiel nach seiner Aufführung auch zur Lektüre überlieferten.

d) Handschriften, die weder als Aufführungstexte noch als Lektüretexte gedient haben können, wobei es sich im einzelnen etwa um Entwürfe oder Materialien zu Texten handeln kann.

e) Mehrdeutige Handschriften, die Merkmale von Aufführungsexemplaren wie von Leseexemplaren zeigen, bei denen also eine Entscheidung nicht möglich ist.

Jeder Einzelfall ist aufgrund seiner jeweiligen äußeren und inneren Gegebenheiten zu bestimmen. In jedem Einzelfall ist aber die funktional bedingte Anlage auch bei der Behandlung des Inhalts einzubeziehen. Dieser Zusammenhang von Überlieferungsbedingungen, Textgestalt und Interpretation soll abschließend kurz veranschaulicht werden.

III. ÜBERLIEFERUNGSBEDINGUNGEN, TEXTGESTALT UND INTERPRETATION

Am Beispiel der beiden Theophilusfassungen ist zu Beginn verdeutlicht worden, wie Überlieferungszweck und Textgestalt einander gegenseitig bedingen. Diese Verhältnisse bei der Interpretation der Spiele zu berücksichtigen, sollte eine selbstverständliche methodische Forderung sein. Tatsächlich sind aber vielfach in Lesehandschriften überlieferte Texte bedenkenlos wie Aufführungstexte interpretiert worden²⁹. Die methodische Problematik dieses Verfahrens wird vor allem dann deutlich, wenn an einem als Lesetext überlieferten Spiel kritisiert wird, 'der Verfasser habe kein Gefühl für Schauspielkunst und Drama gehabt'³⁰.

²⁹ Vgl. beispielsweise Eduard Hartl, *Das Drama des Mittelalters*, II. *Osterspiele* (Leipzig, 1937; Nachdruck Darmstadt, 1964), S. 64 ff. zum Wiener Osterspiel (Handschrift Österreichische Nationalbibliothek Wien cod. 3007; Hans Blosen, *Das Wiener Osterspiel*. Abdruck der Handschrift und Leseausgabe (Berlin, 1979), S. 122 ff. zum Innsbrucker Osterspiel (vgl. dazu oben Anm. 26); David Brett-Evans, *Von Hrotsvit bis Folz und Gengenbach*, I, S. 162 ff. zum St. Galler mittelrheinischen Passionsspiel (Handschrift Stiftsbibliothek St. Gallen 919; *Das Mittelrheinische Passionsspiel der St. Galler Handschrift 919*. Neu herausgegeben von Rudolf Schützeichel. Mit Beiträgen von Rolf Bergmann, Irmgard Frank, Hugo Stopp und einem vollständigen Faksimile (1978); Rudolf Schützeichel, *Das Mittelrheinische Passionsspiel. Paläographie und Edition, Textgebundenheit*, Kleinere Schriften zur mittelalterlichen deutschen Literatur (1981), S. 164-172; Rolf Bergmann, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., II (1980), Sp. 1042-1044). — Zur Kritik an dem Vorgehen vgl. jetzt auch W. Williams-Krapp, *Überlieferung und Gattung*, S. 12 ff.

³⁰ So etwa H. Ott, *Personengestaltung im geistlichen Drama des Mittelalters*, Diss. (Bonn, 1939), S. 52 zum Heidelberger Passionsspiel (Handschrift Universitätsbibliothek Heidelberg Cod. Pal. Germ. 402; Gustav Milchsack, *Heidelberger Passionsspiel* (Tübingen, 1880); Hansjürgen Linke, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. A., III, 1981, Sp. 606-610.

Ebenso kann aber auch bei einer im Aufführungszusammenhang für einen speziellen Zweck hergestellten Handschrift die Nichtberücksichtigung der durch diesen Zweck bedingten speziellen Textgestalt zu gravierenden Fehlurteilen führen, wie es bei der Interpretation des Osterspiels von Muri geschehen ist.

Das Osterspiel von Muri ist auf acht Pergamentstücken des 13. Jahrhunderts fragmentarisch überliefert (Abb. 21 und 22)³¹, aus denen Friedrich Ranke überzeugend eine ursprünglich etwa zwei Meter lange und 20 cm breite Rolle rekonstruiert hat, auf der der Text in drei Abschnitten zweiseitig angeordnet war. F. Ranke hat die Rollenform bereits mit der Verwendung bei einer Aufführung in Verbindung gebracht. Dieser Funktion ordnete er die besondere Textgestalt zu: Daß die Fragmente fast nur deutschen Text enthalten, führte er auf eine Funktion als Soufflierrolle zurück. Die Nichtüberlieferung von lateinischen Gesangstexten, von Noten und Bühnenanweisungen sagt also nichts darüber aus, daß dem Osterspiel diese Elemente gefehlt hätten. Vielmehr sprechen zahlreiche Einzelbeobachtungen dafür, daß auch das Osterspiel von Muri die üblichen lateinischen Gesänge enthielt und daß die aus dem Text rekonstruierbaren Bühnenvorgänge auch dargestellt worden sind. Die zahlreichen Behauptungen in der Literatur³², das Spiel sei beinahe ganz in der Volkssprache abgefaßt, und die aus dieser Behauptung abgeleiteten literaturgeschichtlichen Schlußfolgerungen sind ebenso verfehlt wie die Interpretationen³³, die aus der Nichtüberlieferung von Bühnenanweisungen eine Nichtdarstellung bestimmter Vorgänge folgern. Das Osterspiel von Muri kann geradezu als Musterfall von Fehlinterpretationen ohne Berücksichtigung der Überlieferungsbe-

³¹ Handschrift Aargauische Kantonsbibliothek Aarau ohne Signatur; Friedrich Ranke, *Das Osterspiel von Muri nach den alten und neuen Fragmenten herausgegeben* (Aarau, 1944); *Das Osterspiel von Muri*. Faksimiledruck herausgegeben von Max Wehrli (Alkuin-Verlag Basel, 1967).

³² Gustav Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, II, *Schlußband* (Nachdruck der Ausgabe von 1935, 1966), S. 561; Hans Rupprich, *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*, I. *Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance. 1370-1520*, in *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* von Helmut de Boor und Richard Newald, IV, 1 (München, 1970), S. 244; David Brett-Evans, *Von Hrotsvit bis Folz und Gengenbach*, I, S. 92, usw.

³³ Wegen der weitreichenden, aber eben verfehlten Schlußfolgerungen bietet Arne Holtorf, 'Höfische Theologie im Osterspiel von Muri', *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 97 (Tübingen, 1975), S. 339-364, dafür ein besonders deutliches Beispiel; vgl. ferner beispielsweise Anke Roeder, *Kindlers Literatur Lexikon*, Sonderausgabe, VIII (1972), S. 7060; Elisabeth Kunstein, *Die Höhlenfahrtsszene im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Frömmigkeitsgeschichte*, Diss. (Köln, 1972), S. 17 f., usw.

dingungen gelten, worauf an anderer Stelle ausführlicher eingegangen worden ist³⁴.

Vor jeder Interpretation eines Spiels muß seine Überlieferung auf ihre Form und Funktion geprüft werden, woraus sich jeweils unterschiedliche Konsequenzen für die Rekonstruktion und für die Interpretation ergeben. Eine Einengung der Funktionsbestimmung auf die Alternative Aufführungstext oder Lesetext genügt für eine angemessene Erfassung der überlieferten Formenvielfalt nicht. Wie die vorgeführten Beispiele veranschaulichen können, sind zahlreiche Spiele in Formen überliefert, die speziellere Funktionen zu erfüllen hatten; daneben treten freilich auch Fälle auf, in denen eine sichere Entscheidung nicht möglich ist. Der in Arbeit befindliche Katalog der gesamten deutschsprachigen geistlichen Spielüberlieferung soll die Vielfalt der Formen und Funktionen darstellen und so Grundlagen für die weitere Untersuchung der Spiele liefern.

Universität Bamberg

³⁴ Rolf Bergmann, 'Überlieferung, Interpretation und literaturgeschichtliche Stellung des Osterspiels von Muri', *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur*, 9 (1984), S. 1-21.

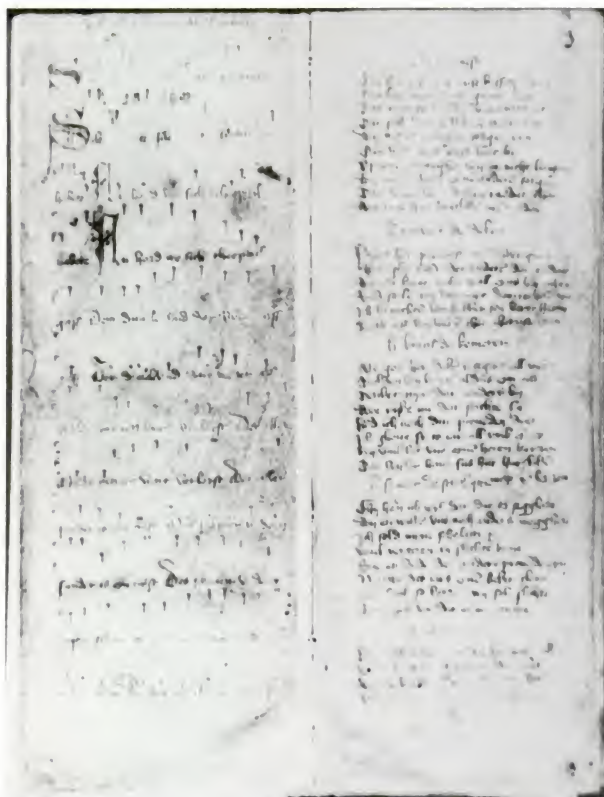


Abb. 1. Trierer Theophilus.
Stadtbibliothek Trier 1120/128 4°, f. 2v-3r

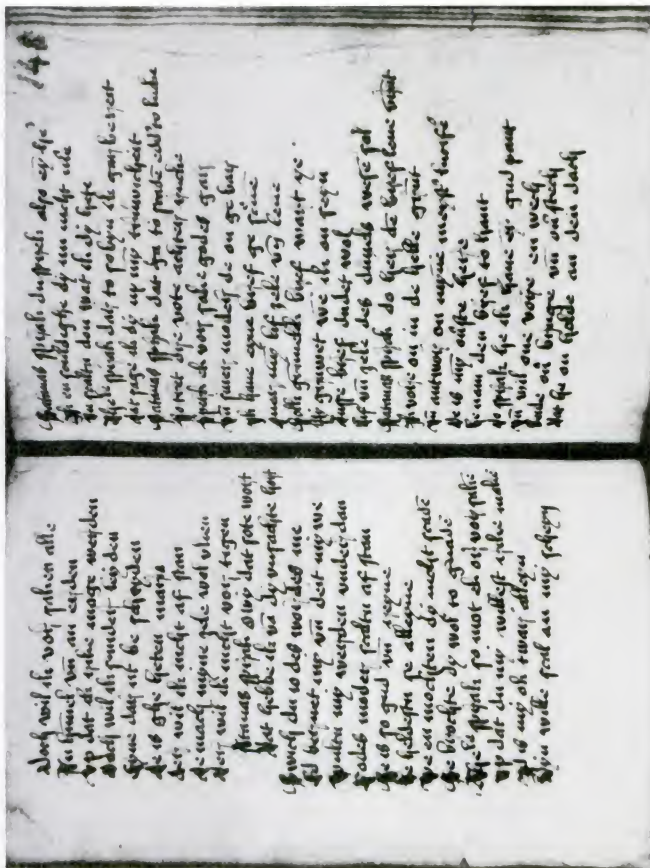


Abb. 2: Wollenbütteler Theophilus.

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Helmst. 1203, f. 147v-148r

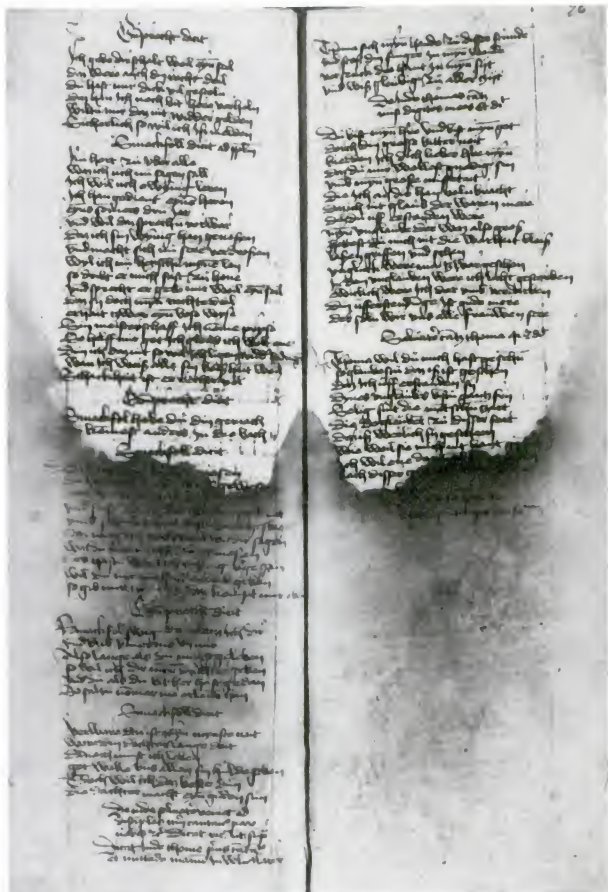


Abb. 4: Rheinisches Osterspiel.

Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin Ms. germ. fol. 1219, f. 8v-9r

Nach die hier in diesem Buchen: stehen
 die meisten uns und haben ein ganz neues Gefallen.
 Es ist von uns bisher unbekannt
 die meisten Dinge in diesem Buchen
 keine andere als von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)

Lange hier ab zu sein

1) von uns selbst haben (stehen)
 Wenn ich nicht von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 Wenn ich nicht von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 Wenn ich nicht von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)

Wenn ich nicht von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 Wenn ich nicht von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 Wenn ich nicht von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)

Wenn ich nicht von uns selbst

Es hat sich von selbst und natürlich
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 Es hat sich von selbst und natürlich
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 Es hat sich von selbst und natürlich
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)

Wenn ich nicht von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 Wenn ich nicht von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)

Wenn ich nicht von uns selbst

1) Es hat sich von selbst und natürlich
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 Es hat sich von selbst und natürlich
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 Es hat sich von selbst und natürlich
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 Es hat sich von selbst und natürlich
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)

In diesem Buch ist von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 In diesem Buch ist von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)
 In diesem Buch ist von uns selbst
 (dieses Buch von der Stadt von Eger)

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

In diesem Buch ist von uns selbst

Abb. 5: Egerer Passionsspiel.
 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg Hs 7060, S. 8 f.

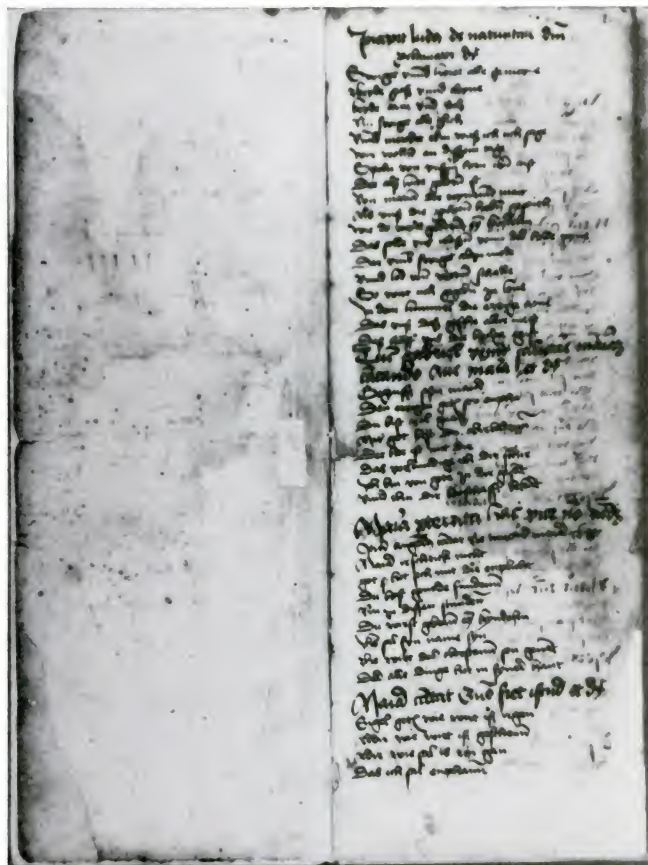


Abb. 6: Hessisches Weihnachtsspiel.
 Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek
 2^o Ms. poet. 19, f. 2r

Der weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu

Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu
 Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu
 Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu

Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu
 Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu
 Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu

Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu
 Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu
 Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu

Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu
 Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu
 Die weltliche Spruch ist
 Von der Weltlichen zu

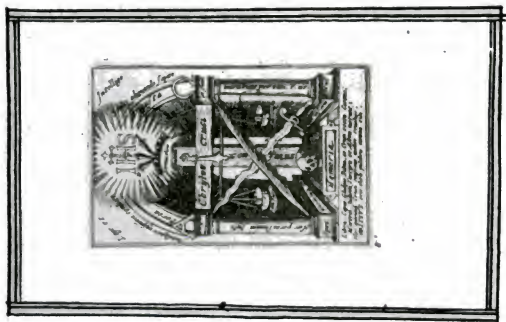


Abb. 9: Berliner Weltgerichtsspiel.
 Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin Ms. germ. fol. 722 f. 21v-22r

Wem noue hyn fischer ligh
 Ich hoff es woe noch lang ofwongh
 Der Eft landtmanfch, ruter: fprecht
 Ne den min fighacht auff ons gelt-
 Eyck ite gar abet of vele
 Hinc migh mit verzoen zu in tracht
 Die legent sy fies woeer zu wold
 Vnt der fischen verlauffer
 Der fprecht
 Dwe bent von ymer met
 Vos magt angheft grofo hegen for
 Von den landmanfch gen
 Ich fuzet of von ons mit kinnen erwen
 Von fischer max enig it selber en
 Dwe p m u ly woeer of gar onfro
 Ich muf of offematen zu hant
 In mofe lauffen in memo groen land
 Dwe felt fies in den fischen zyt in fprecht
 Wem hie may leben hegen von helde
 Ich p m geweten ingehen wode
 Wem p m u ly erfegreden for
 Dweit des wafers leyt em grof her
 Of it der fisch max enig
 Ich fuzet of woeer ons em grofo p m
 Der Eft landtmanfch, ruter fprecht lant
 Dwe Eft landtmanfch groffen muer

48.
 Nou est mie men hege woeer fegude
 Ic ruter mi rat altye zu
 Was man zu dyen bygen en
 Of es p m u lyt kome zu fegaden
 Die fuzet noue som ober laden
 Der dwe Eft landtmanfch, ruter fprecht
 Of it wold der zyt men
 Dweit es enig auch yte som
 Dwe fuzet zu vnfzen byff ofwont
 Dwe ruter mi nou som
 Of es bygen hegeut fomit in de land
 Der Eft landtmanfch, ruter fprecht
 Dwe rat groffe me wold
 Dwe vetter of er rat fies fion fol
 Dwe weller vnfzen p m u ly som fion
 Of es gar fegit endt
 Dwe kimp fult der byn dem fies
 Of es wold p m u ly raten las
 Dwe fies p m u ly fprecht
 Of es wold der zyt men
 Dwe am fies of woeer of
 Dwe kimp of zu kimp ofwont
 Dwe Eft landtmanfch, ruter fprecht
 Dwe fies wold so kimp of, ofwont
 Dwe kimp of er wold in fies of zyt
 Dwe fies enig of me wold

Abb. 12: Augsburgs Heiligkreuzspiel.
Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 4^o Cod. H 27, f. 47v-48r



Dem Elben, Joffen, brennend süßigsten
Waldigen Dornen, brennen Convolvulus
für Leben, Laub, Tannen hoch-
sonnigen Dacht für, empfindet
Walden, Dacht für Bürger und
Walden, Dacht für Walden Dacht

Faber Gast C
Königsberg, Königsberg, Königsberg,
Königsberg, Königsberg, Königsberg,

Elles, -affter, -dammes, -line-fingere, -del-
 -kiffere -dore -kult-zimmer, -koffel-funder,
 -affter -del -koffel-funder -dore.

[illegible]

Abb. 14: Wilhelm Stapfers Zuger Heiligkreuzspiel.
Aargauische Kantonsbibliothek Aarau MS. Z. 18q, f. 5v-6r

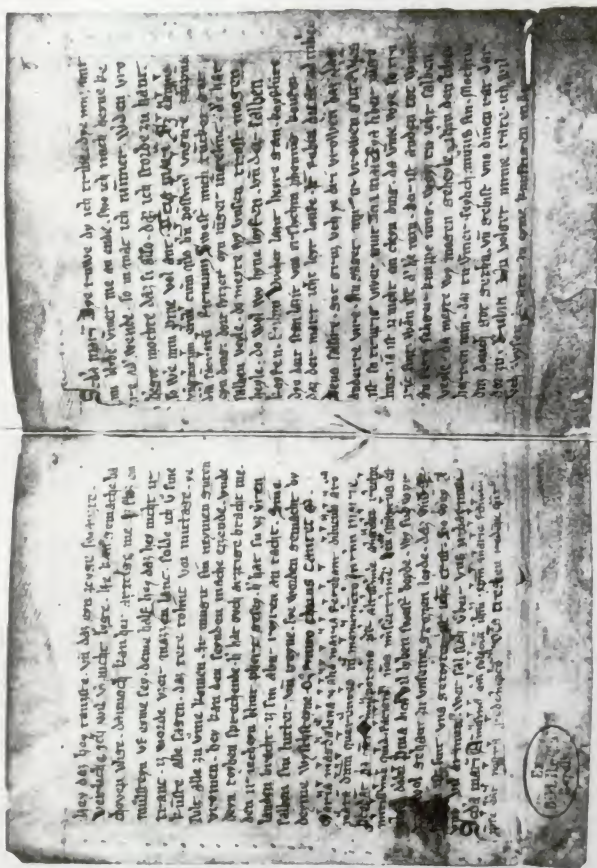


Abb. 15: Berliner Thüringisches Osterspiefragment.
Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin Ms. germ. fol. 757, f. 4v-5r

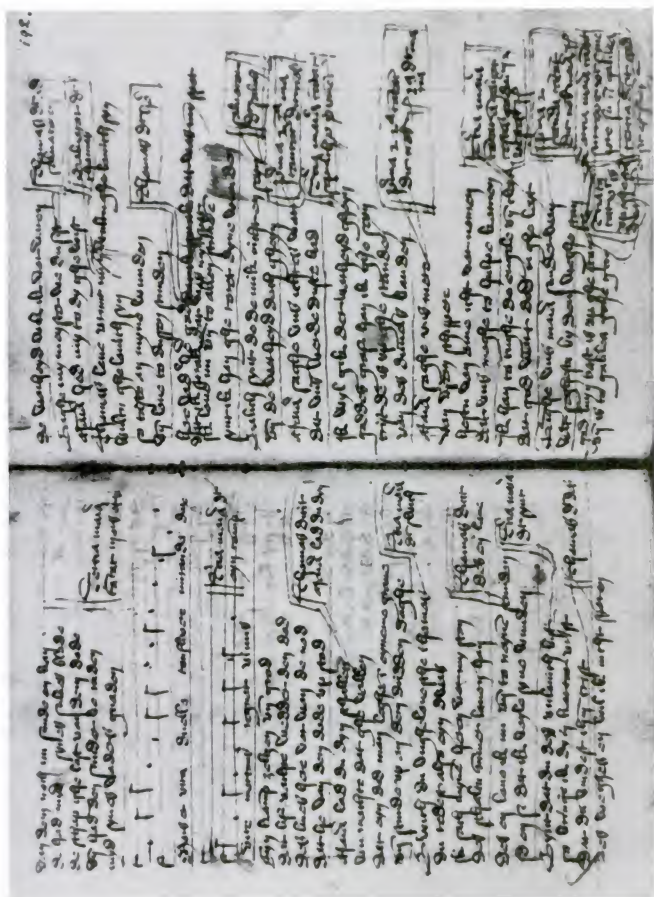


Abb. 16: Wolfenbütteler Osterspiel.
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Helmst. 965, f. 191v-192r



Abb. 21: Osterpiel von Muri.
Aargauische Kantonsbibliothek Aarau ohne Signatur, f. 1ra-1rß Vorderseite
(nach der Faksimile-Ausgabe)



Abb. 22: Osterspiel von Muri.

Aargauische Kantonsbibliothek Aarau ohne Signatur, f. 1ra-1rb Rückseite (nach der Faksimile-Ausgabe)

JOHN E. TAILBY

DIE LUZERNER PASSIONSSPIELAUFFÜHRUNG
DES JAHRES 1583:
ZUR DEUTUNG DER BÜHNENPLÄNE RENWARD CYSATS

Wer sich mit Material in einer fremden Sprache wissenschaftlich beschäftigt, begibt sich irgendwann ans Übersetzen. Nachdem mehrere Kollegen aus verschiedenen Instituten in Leeds und ich uns vorgenommen hatten, ein Buch mit Texten und Materialien zur Aufführung des mittelalterlichen europäischen Dramas in englischer Sprache herauszugeben¹, wurde mir bald klar, daß ich nicht umhin konnte eine Übersetzung der 2 sogenannten Bühnenpläne Renward Cysats zur Luzerner Passionspielaufführung des Jahres 1583 anzufertigen².

Da freute ich mich schon im voraus beim Gedanken, daß sich vieles auf dem 2. Plan wiederholen würde; und der Schock war groß in dem Moment, wo ich — um hier nur das einfachste Beispiel zu nennen — feststellte, daß dort, wo es auf dem Plan für den ersten Tag hieß: *straß zum Kornmarkt*, es an gleicher Stelle auf dem Plan für den 2. Tag hieß: *straß gegen Kornmarkt*; oder, ein wenig komplizierter: wo ich an drei Stellen auf dem Plan für den 2. Tag entzifferte: *ein beschlossen thor oder gatter* und dann nachsah auf dem Plan für den 1. Tag, da mußte ich feststellen, daß es ähnlich, aber noch aufschlußreicher hieß: *ein beschlossen durchsichtig thor oder gatter*. Da gab ich es bald auf, gleichen Wortlaut auf beiden Plänen zu erwarten; und sorgte statt dessen dafür, daß das in meiner Übersetzung zum Ausdruck kam. Inwiefern das gelungen ist, können Sie selbst überprüfen, da ich mich aus technischen Gründen gezwungen sehe, diesem Aufsatz meine englische Übersetzung beizugeben. In eckigen Klammern steht in der Übersetzung alles, was im Original durchgestrichen ist; und in runden Klammern steht alles, was

¹ Das Buch erschien inzwischen (1983) in der Reihe *Early Drama, Art and Music in Kalamazoo, Michigan, USA*, unter dem Titel *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages. Texts and Documents in English Translation*, edited by Peter Meredith and John E. Tailby.

² Dazu grundlegend: M. B. Evans, *The Passion Play of Lucerne* (New York, 1943; Nachdruck 1975); ins Deutsche übersetzt als: *Das Luzerner Osterspiel* (Bern, 1961). In beiden Ausgaben sehr verkleinerte Wiedergabe der Pläne, vor S. 141, bzw. als Abb. 17 und 18. Der Text des Spiels: *Das Luzerner Osterspiel*, hrsg. H. Wyss (Bern, 1967).

nachweislich als Nachtrag gelten muß — darauf kommen wir später zurück. Die Skizzen wurden durchgepaust, und mit der deutschen Fassung noch darunter wurde die englische Übersetzung der Beschriftung jeweils an entsprechender Stelle eingetragen.

Indem ich übersetzte, stellte ich also eine Vielzahl von Unterschieden und Inkonssequenzen zwischen den beiden Plänen fest, die nicht nur den Text, sondern auch die Zeichnungen betreffen. Damit war für mich die angebliche Objektivität der Pläne weitgehend relativiert. Bei der Betrachtung der Pläne sollte man zwei Faktoren nicht aus dem Auge verlieren, die ja an sich ganz einfach sind, die jedoch größeres Gewicht gewinnen, sobald man die vermeintliche objektive Gültigkeit verworfen hat. Nämlich, erstens: Die Bühnenpläne wollen in zweidimensionaler Form eine dreidimensionale Wirklichkeit wiedergeben, die vierdimensional wird, wenn man die zwölfstündige Dauer jedes Aufführungstages berücksichtigt; und zweitens: Cysat zeichnete für sich selbst das, was er nicht vergessen wollte; alles, was für ihn selbstverständlich war, fehlt auf den Plänen, und wichtige Einzelheiten, die man heute gerne wüßte, fehlen und sind bestenfalls verstreut in der Dokumentation zu finden.

Am bedeutendsten unter all diesem weiteren Material ist zweifellos ein Dokument, das eine beispielhaft klare Überschrift trägt: *Abtheilung der plätzen dess osterspiels am Vischmerckt gehalten anno 1583. Also abgemessen uff ervordern Stattschryber Cysats dess Regenten durch Meister Uolrich Hardmeyer den Zimmermann Werckmeister zuo Luzern, Frytags nach Ostern anno 1583, alls den vorgenden mittwoch und donstag dz osterspiel ghalten worden.* Aus diesem Titel geht hervor, daß diese *Abtheilung* eigentlich von Cysat herrührt, und die Reinschrift, die wir besitzen, ist in Cysats Handschrift. Auf dieses Dokument verweise ich im folgenden trotzdem als 'Hardmeyers *Abtheilung*'; denn die gleiche Überschrift tragen die zwei berühmten Bühnenpläne selbst, und auf diese verweise ich als 'Cysats Pläne'.

Damit sind wir schon bei den Inkonssequenzen angelangt, wovon ich einleitend bereits zwei einfache Beispiele nannte. Es gibt aber deren noch mehrere; schon bei der Überschrift weichen die 2 Pläne voneinander ab. Auf dem Plan des ersten Tages steht *Abtheilung deß Platzes den ersten Tag 1583* auf einer einzigen Zeile; auf dem Plan des 2. Tages steht als erste Zeile *Abtheilung des Platzes zum Osterspil Anno 1583* und darunter *Den andern Tag*. Das ist schon ein wenig überraschend; wenn das Wort *Osterspil* fehlen soll, so erwartet man das eher am 2. als am 1. Tag.

Wie schon angedeutet, betreffen die Inkonssequenzen nicht nur den Text, sondern auch die bildliche Darstellung. Ein klares sachlich nach-

weisbares Beispiel davon findet man gleich unter der Überschrift: Im Haus zur Sonne über dem Himmel sind auf dem Plan des 1. Tages 3 Fensterreihen, auf dem Plan des 2. Tages nur 2 Reihen.

Richtet man den Blick dann auf die linke Seite, also die Nordseite des Platzes, so denkt man leicht beim Anblick des Plans für den 2. Tag, diese Seite sei z. T. leer gewesen: schaut man aber dann die Namen der Hausbesitzer an, so sieht man z. B., daß das Haus von *Sebastian Knab salig* hier entschieden höher gerückt ist als auf dem Plan des 1. Tages; und ebenfalls ist der Baum, an dem sich Judas erhängt, und der vor Knabs Haus stand, dementsprechend jeweils auf den 2 Plänen an verschiedener Stelle zu finden.

Dem Baum gegenüber, rechts, an der Südseite, steht der Tempel. Abgesehen von allen anderen fragwürdigen Details darüber möchte ich hier nur auf die Zahl der Säulen im Chor hinweisen: auf dem Plan des 1. Tages glaube ich 5 zu sehen, auf dem Plan des 2. Tages sind nur vier erkennbar; in Hardmeyers *Abtheilung* aber heißt es, er sei sechseckig: *in 6 Egk abgetheilt* — hat also wohl sechs Säulen. Bei Hardmeyer heißt es übrigens auch, darauf sei *ein 6 Eggeten stern* daruff — also ein Davidsstern; diesen suche ich vergebens auf beiden Plänen, wo man eher einen süddeutsch-alpenländischen Zwiebelturm zu erkennen glaubt.

Wenden wir nun unseren Blick auf die beiden Enden des Platzes, zuerst auf die Ostseite, oben auf den Plänen, vor dem Haus zur Sonne. Hier sind die Verhältnisse am kompliziertesten, am undurchsichtigsten. Klar ist, daß der Berg Sinai am ersten Tag rechts im Paradiesgarten am zweiten Tage mitsamt dem Garten nach links verlegt wird und zum Ölberg und zum ihn umgebenden hier unbenannten Garten der Gefangennahme Christi wird. Dieser Berg aber, auf dem Papier flach gegen die Hauswand, nimmt überhaupt keine Bodenfläche in Anspruch. Unklar bleibt auch, was mit der Leiter geschah, worauf Gott-Vater und die Engel in den Himmel hinauf und wieder hinunter steigen. Wurde für den zweiten Tag eine andere, kürzere hingestellt, die dann steiler war? Den Plänen nach sieht es fast so aus. Das *bistäglin*, worauf Gott-Vater auf den Berg Sinai und Christus auf den Ölberg gelangt, muß auch über Nacht ersetzt worden sein. Für Cysat war das aber selbstverständlich, und wir finden m.W. daher nirgends darüber nähere Auskünfte. Etwas weiter nach rechts steht auf dem Plan an beiden Tagen *Salvator und die 12 Apostel*. Während diese Worte am 2. Tag an der Fassade des Hauses zur Sonne stehen, stehen sie am 1. Tag davor, und zwar so, daß sie teilweise die enge Straße zum Kornmarkt blockieren, auf der der feierliche Einzug vor Spielbeginn stattfand, — also etwas höchst Unwahrscheinliches. Wenn

man hier Hardmeyers *Abtheilung* heranzieht, wird der Eindruck bestätigt, Cysat nahm einfach so viel Platz für diese Worte in Anspruch wie er eben brauchte; denn ihm war der Gedanke völlig fremd, den Einzug irgendwie zu behindern. Mit anderen Worten: Die zweidimensionale Wiedergabe auf dem Papier von der dreidimensionalen Wirklichkeit führt zu Unklarheit, die erst dann beseitigt werden kann, wenn man anderes Belegmaterial heranzieht.

Die Stelle, die in ihrer Problematik die größte Ähnlichkeit mit dem Raum vor dem Haus zur Sonne besitzt, ist die ihr gegenüberliegende Westseite, hauptsächlich *die Brugi uff dem Brunnen*. Hier sind die Unterschiede zwischen den beiden Plänen besonders interessant, und ihre Nichtbeachtung hat m. E. zu den größten bisherigen Mißverständnissen geführt. Auf dem Plan des 1. Tages stehen die Namen der Darsteller, deren Ausgangspositionen hier waren, in vier Spalten, und in der 2. von links ist eine ganze Gruppe um Pilatus. Beim Übersetzen der Eigennamen auf den Plänen verfuhr man so, daß die Namen biblischer Figuren, die im Spiel in ihrem richtigen biblischen Kontext auftreten und für die es allgemein verbindliche englische Wortformen gibt, in diese übersetzt wurden, z. B. *John the Baptist* für *Johannes Baptista* oder hier *Pilate* für *Pilatus*. Wenn aber Namen aus dem Alten Testament etwa als Judennamen benutzt werden, ohne Bezug auf eine biblische Episode, so wurden solche Namen belassen; z. B. findet man unter den Namen der Juden *Ozias* und *Salmon*, die absichtlich *nicht* durch *Hosea* und *Solomon* ersetzt wurden. Lateinische Namen wurden übersetzt: *legis peritus* wird also *learned man*. Kehren wir aber zur Stelle (bei umgedrehtem Blatt) oben links auf dem Plan zurück, wo man — wie erwähnt — in der 2. Spalte von links die Gruppe um Pilatus findet. Auf dem Plan des 2. Tages aber stehen die Namen der gleichen Gruppe in der linken Spalte, nur die paar letzten, *Livia*, *Eliokim* und *Julia* stehen diesmal in der 2. Spalte, bilden jedoch deshalb keine selbständigere Gruppe. Bei den Ausführungen über die Nordseite des Platzes sah man schon, daß ein *scheinbarer* Stellenwechsel auf den Plänen eben das und nichts mehr sein kann. Hier, würde ich meinen, ist ein zweiter ähnlicher Fall. Kehren wir zum Plan des 1. Tages zurück, so sehen wir, daß die erste Spalte nur vier Namen enthält: *Goliath*, 2 *Trabanten*, *Schiltknab*. Daß die verschiedenen Soldaten im Luzerner Spiel immer wieder von den gleichen Statisten gespielt wurden, darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden. 1583 wurde die Rolle Goliaths, wie schon 1560 und 1571, von Anthoni Haas gespielt, der ebenfalls in diesen drei Aufführungen die Rolle des Annas versah, dessen Hof an der Nordseite des Platzes zu finden ist. Ohne frivol werden zu

wollen, muß man sich auch hierbei daran erinnern, daß Goliath seine Szene nicht überlebt und vermutlich von den 4 *Bartragern* zum *gemeinen Begreptinus* abgetragen wird: Es würde nicht passen, wenn er während des Anfangs des Neuen Testaments, der unmittelbar auf seine Szene folgt, anwesend wäre. Cysat hat also, da er kennzeichnen wollte, daß die Gruppe um Goliath hier ihre Stellung hat, eine Spalte für sie reserviert; und die nächste Namensgruppe, die diese Stellung besetzen sollte, fing er in einer neuen Spalte an. Man sieht, daß die vierte Dimension, die der Zeit, auch berücksichtigt werden muß, wenn man diese Pläne richtig verstehen will.

Wir wollen noch bei den Spalten bleiben, uns jetzt aber nicht dem Text, sondern der Zeichnung widmen. Die Striche, die die Spalten bilden, werden bis zur Erde hinunter fortgesetzt, obwohl eine Kante beim Querstrich oberhalb der Stufen *stägen/steps* und unter dem *Weihnacht hüttlin/hut of the Nativity*, angenommen werden muß. Daß diese Striche auf der Vorderseite des Gerüsts auf dem Brunnen keine besondere Bedeutung haben, geht aus 2 Tatsachen hervor: Erstens, der Strich in der Mitte wird mitten durch die Stufen fortgesetzt, wo er offensichtlich keine Bedeutung haben kann; und zweitens, auf dem Plan des 2. Spieltages fehlen die Striche ganz.

Die Fehldeutung dieser Striche hat zu bedeutenden Mißverständnissen geführt bei dem Rekonstruktionsversuch des Luzerners August am Rhyn, der in der deutschen Ausgabe von Evans Buch durch mehrere Illustrationen vertreten ist; dort finden wir als Abb. 20 & 21 Skizzen von am Rhyn und als Abb. 25 & 26 Photos von seiner Rekonstruktion. Auf Abb. 20 & 26, die den Blick nach Westen zeigen, ist das Gerüst auf dem Brunnen viel zu hoch geraten — scheinbar weil die vertikalen Striche auf dem Plan des ersten Tages ihn dazu verleitet haben, mehrere Eingänge unter der Tribüne anzusetzen, die es nie gegeben hat. Den ersten Beweis, daß am Rhyn die Pläne falsch verstanden hat, bildet das *gemeine begreptinus*, von dem schon in bezug auf Goliath die Rede war. Hardmeyers *Abtheilung* gibt Auskunft, daß unter der Tribüne ein Ausgang für die 'Toten' in Richtung *Sebastian Knabs Haus* war. So wie das Ganze in Abb. 20 (Skizze) aussieht, ist das kaum möglich, und auf der Abb. 26 (Rekonstruktion) ist das *gemeine begreptinus* überhaupt nicht vorhanden. Den zweiten Beweis dafür, daß sowohl Skizze als auch Rekonstruktion falsch sind, liefert ebenfalls Hardmeyers *Abtheilung*, in der es heißt, die Tribüne (S. 165 ganz unten): *sol sin so hoch der Brunnen ist und noch ein holtz daruff ertragen mag*. 'So hoch wie der Brunnenpfeiler' wäre sinnlos, also muß das bedeuten: 'so hoch wie das Becken'. Wie ich selbst

an Ort und Stelle feststellen konnte, ist das Becken heute an der Ostseite nur etwa 85cms hoch, an der tieferliegenden Westseite etwa ein Meter hoch; im 16. Jhdt. wird es nicht viel anders gewesen sein.

In einer Hinsicht haben sowohl am Rhyn als auch Köster, der das andere Bühnenmodell verfertigte, etwas Wichtiges, das auf beiden Plänen durchaus konsequent dargelegt wird, nicht beachtet. In drei der vier Ecken der Pläne — die Ausnahme ist der Anfang der schon erwähnten *strass gegen Kornmarkt*, durch die der feierliche Einzug fast aller Darsteller stattfand — steht über einem skizzenhaft angedeuteten Torbogen das Wort *brugi*. Über den beiden anderen Eingängen und über der Hölle waren also Zuschauertribünen. Diese fehlen auf beiden Rekonstruktionen. Daß Cysat sie auf den Plänen erwähnt, ist schon merkwürdig, da er sonst nichts über die Sitz- und Stehplätze der Zuschauer bringt; auch in Hardmeyers *Abtheilung* steht nur wenig über die Unterbringung von Ehrengästen. Es würde den Rahmen meines Themas sprengen, wenn ich mich den Fragen über die Zuschauer widmete. Da die Forschung aber m. W. bisher kein Wort von diesen Tribünen in den Ecken des Platzes gesagt hat, die so eindeutig auf den Plänen erwähnt werden, mußte zumindest dies wenige hier genannt werden.

Zum Schluß möchte ich etwas über die Nachträge und Änderungen sagen, die auf den Plänen zu erkennen sind, denn auch hier ist Vorsicht geboten. Man weiß, daß die Pläne auch für die Aufführung des Jahres 1597 benutzt wurden, nach Cysats unglücklicher 'Reformation', wobei mehrere neue Szenen eingeführt wurden. Daher sieht man die Namen *Ahasuerus* und *Vashti* im Hof des Saul, und daher wird der Baum des Judas auch für den Tod *Hamans* benutzt. Daraus darf man aber nicht folgern, daß alle Änderungen sich erst auf die Aufführung von 1597 beziehen. Auf dem Plan des 1. Tages steht die Gruppe um *Moses* oben rechts gestrichen (also in der Übersetzung in Klammern) und fast genau gegenüber links wird sie nachgetragen, als Ersatz für mehrere Personen, von denen die erste *Rachel* ist, die dann in die 4. Spalte der Tribüne auf dem Brunnen versetzt werden. Daß diese eben genannte Gruppe erst nachträglich hierher kam, ist dem Plan nicht abzulesen, daher wurden die Namen nicht in runde Klammern gesetzt. Daß das über die *Moses*-Gruppe Gesagte stimmt, bestätigt sowohl der Plan des 2. Tages als auch Hardmeyers *Abtheilung*: Auf dem 2. Plan sind der Hof des *Proclamators* und derjenige der *Caiaphas*-Gruppe unmittelbar nebeneinander, und in der *Abtheilung* hat die *Moses*-Gruppe ihren Hof zwischen dem Hof von Zacheus und dem Gefängnis Johannes des Täufers.

Nicht alle Änderungen sind so sinnvoll und leicht verständlich. Auf dem Plan des 1. Tages lesen wir *Tempelherren sitz hinder dem Tempel*; (nur) auf dem Plan des 2. Tages hat Cysat den Text geändert in *Tempelherren sitz vor dem Tempel*. Dafür weiß ich keine Erklärung.

Einen ähnlichen Fall bildet die Frage nach der Zahl der Teufel in der Hölle. Auf dem Plan des 2. Tages lesen wir deutlich *Lucifer und die 8 Tüffel*; und das bestätigt der Text in der 23. Szene des 2. Spieltages *Von Klag der Tüfflen über den Sig Christi*, da alle acht zur Sprache kommen. Auf dem Plan des ersten Tages dagegen ist die Ziffer 8 in scheinbar 6 geändert worden. In der Suche nach einer Antwort auf die Frage, warum das gemacht wurde, bietet die Liste der Darsteller und ihrer Rollen eine Schein-Lösung, da zwei der Teufel-Darsteller am ersten Tag auch andere Rollen haben. Es stellt sich aber heraus, daß beide Brüder des Josef sind, dessen Episode lange vorbei war, und als die Teufel dann in der Episode *Von der Bekehrung Magdalenae* erscheinen, kommt ausgerechnet einer der zwei, die auch Josefs-Brüder waren, als einziger Teufel zur Sprache. Immerhin hilft der Text hier etwas; denn die erste Bühnenanweisung am Anfang dieser Szene bestätigt vielleicht die Zahl der Teufel: *Maria Magdalena im gartten redt zu irem knecht Servo, und gand die Siben bösen geist in das gemach Magdalenae*. Diese '7 bösen Geister' sind dann vielleicht gleichzusetzen mit *Lucifer und die 6 Tüffel* auf dem Plan. Für die Zahl 7 weiß ich keinen triftigeren Grund als daß sie eine vage neutestamentliche Bedeutung zu haben scheint in puncto Teufel.

Diesen Fall habe ich hier eingeführt, damit klar zum Ausdruck kommt, daß man bei einer eingehenderen Untersuchung der Pläne nicht bloß einfache Lösungen für alle Probleme erhoffen darf.

Das wäre gewiß ein guter Abschluß: die Erkenntnis, daß bei weitem nicht alle Fragen gelöst sind oder schnell gelöst werden werden. Als allerletztes Beispiel aber nenne ich eines, das die deutliche Warnung bestätigt, die zu den Grundgedanken dieses Beitrags gehört: Das Zeugnis der Bühnenpläne allein ist unzuverlässig. Für dieses Beispiel kommt der Plan des 1. Tages überhaupt nicht in Betracht, denn dort steht nichts. Nur auf dem Plan des 2. Tages, und zwar in der bräunlichen Tinte der Nachträge, steht rechts neben den Stufen vor der Tribüne auf dem Brunnen *Tisch für unsere gnädigen herren*. Man könnte meinen, das sei erst 1597 eingeführt, und möglich bleibt, daß Cysat diese Worte erst dann eingetragen hat. Eine neue Perspektive gewinnen wir erst bei der Lektüre der entsprechenden Stelle in Hardmeyers *Abtheilung*, wo wir lesen, also schon gewiß vom Jahre 1583 herrührend: *Unser herren der Schulltheissen und fürnembster frömbder herren tisch oder hoff*. Wann und

aus welchem Anlaß Cysat diesen Hof nachträglich eintrug, und dann nur auf dem Plan des 2. Spieltages, kann man heute nicht wissen.

Mit diesen wenigen Beispielen aus der möglichen Vielzahl konnte ich hoffentlich den Nachweis liefern, daß eine genauere Untersuchung der Pläne im Zusammenhang mit allem anderen vorhandenen Material noch bessere Einsichten in das Bühnenbild der Luzerner Passionsspielaufführung des Jahres 1583 verspricht.

University of Leeds

ALEXANDRA F. JOHNSTON

THE YORK CORPUS CHRISTI PLAY:
A DRAMATIC STRUCTURE
BASED ON PERFORMANCE PRACTICE

The merchant cities of the English north and midlands devised a unique method of producing episodic Biblical drama in the late middle ages. York, Chester, Coventry, Beverley and possibly Newcastle seem to have employed a performance technique different from both continental practice and from the practice in other parts of England. The method seems to have grown out of the great religious processions of the period and there is growing speculation that it owes a considerable debt to the lavish processions of wagons in the Low Countries. Two complete texts of English plays that seem to follow this unique method of production have survived — the York Cycle and the Chester Cycle. Both towns survive from the period remarkably unchanged so that we have not only the plays themselves, but also the basic 'sets'. However, the documentary evidence concerning the production of the York Cycle survives in greater detail from an earlier period than the evidence for the Chester Cycle.

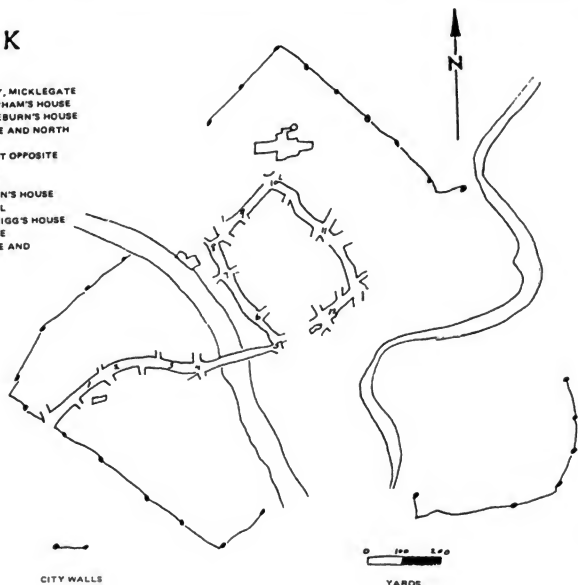
Since the first publication of the *York Plays* by Lucy Toulmin Smith in 1885¹, the traditional understanding of the mode of production has been that each of the episodes was performed many times over on Corpus Christi Day along a route through the city of York beginning at the gates of Holy Trinity in Micklegate and ending at the open space near All Saint's called the Pavement (see map p. 363). Each episode was performed by a craft guild or consortium of guilds using a movable stage or pageant wagon as the set piece or focal point for the action. Forty-eight episodes are preserved in the manuscript which is the official 'register' copy owned by the city council. There is evidence that the normal number of 'stations' or playing places offered for lease each year was twelve, although in some years as many as sixteen were offered and in some years as few as eight were actually paid for.

During the last decade, some scholars have challenged this understanding. Alan Nelson first refuted the traditional view, arguing that the text as we have it was performed indoors after a procession of *tableaux*

¹ L. T. Smith, ed., *The York Plays* (Oxford, 1885).

YORK

- 1 HOLY TRINITY, MICKLEGATE
- 2 ROBERT HARPHAM'S HOUSE
- 3 JOHN DE GYSEBURN'S HOUSE
- 4 SKELDERGATE AND NORTH STREET
- 5 CONEY STREET OPPOSITE CASTLEGATE
- 6 JUBBERGATE
- 7 HENRY WYMAN'S HOUSE
- 8 COMMON HALL
- 9 ADAM DEL BRIGG'S HOUSE
- 10 MINSTER GATE
- 11 GIRDLE GATE AND PETERGATE
- 12 PAVEMENT



*vivants*². Martin Stevens, unwilling to accept Nelson's radical suggestion of an indoor performance, argued that the play was performed on the Pavement³ — the last station or stopping place named in the records. With this suggestion William Tydeman seems to concur in his more recent *The Theatre in the Middle Ages*⁴.

In the same issue of *Leeds Studies in English* that Stevens enunciated his theory, my colleague, Margaret Dorrell Rogerson, put forward a closely argued case based on the documentary evidence upholding the traditional view⁵. My own study of the documents relating to the Creed Play and the Pater Noster Play of York, published in *Speculum* in 1975, confirms Dr. Rogerson's conclusions⁶. There is abundant external evidence that each episode of the cycle was performed at each of the stations designated in any given year. There is no evidence whatsoever to support either Professor Nelson's suggestion of an indoor performance or Professor Steven's suggestion of performance in the round on the Pavement. Dr. Rogerson and I worked for many years on all the surviving evidence from York as we prepared our volume of the *York Records*, the first two volumes in the *Records of Early English Drama* series⁷. We find no reason to question the general outline of the traditional view. Indeed, I believe that the later fifteenth century emendation of the end of the 1415 proclamation of the play spells out the method by which the text as it has been preserved for us was performed,

And yat all maner of craftmen þat bringeth furthe ther pageantez in order and course by good players well arayed and openly spekyng vpon payn of lesyng of C s to be paid to the chambre withoute any pardon. And that every player that shall play be redy in his pagiaunt at convenyant tyme that is to say at the mydhowre betwix iiijth and vth of the cloke in the mornyng and then all oyer pageantes fast folowyng ilkon after oyer as yer course is without Tarieng sub pena facienda camere vjs viij d⁸.

I do not intend to belabour the external evidence here. Anyone interested should study the *York Records* and draw his or her own conclusions from that evidence.

² Alan H. Nelson, *The Medieval English Stage* (Chicago, 1974), pp. 15-81.

³ Martin Stevens, 'The York Cycle: From Procession to Play', *Leeds Studies in English*, New Series VI (1972), pp. 37-62 and 114-116.

⁴ William Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages* (Cambridge, 1978).

⁵ Margaret Dorrell, 'Two Studies of the York Corpus Christi Play', *Leeds Studies in English*, New Series VI (1972), pp. 63-111.

⁶ Alexandra F. Johnston, 'The Plays of the Religious Guilds of York: The Creed Play and the Pater Noster Play', *Speculum*, L (1975), pp. 55-90.

⁷ Alexandra F. Johnston and Margaret Rogerson, *Records of Early English Drama: York*, 2 vols (Toronto, 1979).

⁸ *REED: York*, pp. 24-5.

There are two other kinds of evidence that support the traditional view. These are, first of all, evidence from actual performance and, secondly, evidence from the text of the cycle itself.

There have been two recent processional performances of the York Cycle. The first took place in Leeds in 1975; the second in Toronto in 1977. Neither was a perfect reproduction. The production in Leeds did not have all the episodes. The production in Toronto was forced by torrential rain to perform from Noah's Flood to the Road to Calvary indoors. The general conclusions drawn from both productions reinforce the traditional method of performance: I was the producer of the Toronto production, and will draw my performance evidence from that event.

First of all, we early came to the conclusion that the *only* way to produce a play of such magnitude is the traditional way. Only by dividing up the responsibilities into manageable units is the task possible. By the time we added in supernumeraries, stage crews and other necessary participants, there were over one-thousand people involved in the production. Although this seems a very large number of people, it is only an average of twenty-one people per episode. The sheer numbers involved demand an imaginative method of performance. That method was found in York by dividing the responsibility for the episodes among the craft guilds of the city.

The number of separate episodes also produces problems in any method of production except the traditional one. There is no denying that the text demands forty-eight different scenes and very few set pieces can be used a second time. The genius of the traditional method using separate pageant wagons for each episode was proved in the Toronto production by default. Each episode had been 'blocked' for performance using a pageant wagon. When the weather forced us inside into a very large round auditorium normally used for convocations, we set up one pageant wagon on the stage. Because each scene is different, the audience in the auditorium had to wait between each episode as one crew struck one scene and the second built the *new* scene. How much better, smoother and faster it was outside when the pageants 'fast following each after the other' moved into the playing area, sets in place ready to begin as soon as the wagon of the episode before moved off.

Professor Nelson suggested that the named stations are too close together for spoken drama to take place because the noise from one episode would interfere with the next⁹. What we found is that noise does

⁹ Nelson, p. 80.

carry but in so doing produces anticipation and retrospection in the minds of the audience reinforcing images and ideas and contributing to the sense of timelessness. What remains most forcefully with me is the drum used in the episode of the Road to Calvary. It echoed over our playing space throughout the plays of the crucifixion and death of Christ tying those three painful episodes together.

Under performance conditions, we found this method of production to be extraordinarily flexible. Some episodes demand elaborate set pieces for throne scenes or the complex and mechanically sophisticated Doomsday pageant¹⁰. Others demand less elaborate sets. In some, the action is focussed on the wagon; in others, the action takes place on the street and even in among the audience gathered to watch. In some episodes of our production, the audience crowded up to the wagon. In others, it drew back naturally from action taking place on the street. This form of drama is, above all, intimate. In the narrow medieval streets of York, each audience gathered at a station received a pageant into its midst and sent it on its way again. Actors and audience were one in a corporate celebration, unique to York.

Over the last decade as I have studied external evidence of drama from all over England and been closely associated with many productions, I have come to the conclusion that each play is different from all the others and that the method of production of each play has, in large measure, shaped the text of each play.

I would like now to turn to the text of the York Cycle. Although we do not know the exact date of the manuscript, it is safe to say that it was committed to the 'register' copy as we have it sometime towards the end of the third quarter of the fifteenth century¹¹. The first evidence for the production of the play is 1376¹². The text as we have it, then, was honed and polished by close to a century of annual performances. The manuscript was then used for a further century and it contains in marginal notes and addenda indications of changes, additions and some indications of stage business. These were made by subsequent city clerks

¹⁰ For a discussion and description of that see Johnston and Dorrell, 'The York Mercers and the Pageant of Doomsday 1433-1526', *Leeds Studies in English*, New Series VI (1972), pp. 11-36.

¹¹ For two views of the dating question, see Margaret Rogerson, 'External Evidence for Dating the York Register', *Records of Early English Drama Newsletter*, 2 (1976), 4-5 and Richard Beadle and Peter Meredith, 'Further External Evidence for Dating the York Register (BL Additional MS 35290)', *Leeds Studies in English*, New Series XI (1980), pp. 51-55.

¹² REED: York, p. 3.

who sat with the register open in front of them at the first station and 'monitored' each guild production noting significant variants. Text and notes, then, provide us with evidence of two centuries of performance practice. However, even without the later notes the text itself reflects the method of performance in procession.

One of the most striking features of the York text is the constant sense throughout each episode that the story of salvation history being unfolded before us consists of many journeys. The text is full of introductions and farewells. There are three ways in which all of the forty-eight episodes end — with a blessing or curse, with the singing of a liturgical song or with carefully engineered business making the last few lines of the episode a formal departure. The single most striking of these departures comes in the episode of the pilgrims to Emmaus. Although seemingly caught up in wonder at the appearance of the resurrected Christ, one pilgrim remarks to the other,

Here may we notte melle more at þis tyde
For prossesse of plaies þat precis in plight,
He bringe to his blisse on every ilke side
Yat sofferayne lorde þat moste is of myght¹³

Indeed, because of the length of the plays that precede them at least two of the plays of the resurrection appearances were waiting in place at each station behind the resurrection pageant. This feature of processional performance must be clearly understood. Not all the episodes are of the same length. Sometimes this works to the advantage of the audience. Each of the first eight episodes — up to the building of the Ark — are of approximately the same length. Episode nine, however, is twice as long as episode eight. Therefore, supposing that episode eight lasts for ten minutes and episode nine for twenty, there is a widening time-gap beginning with ten minutes and increasing station by station until, by the final station the gap between episodes eight and nine is well over an hour. A similar gap occurs between the last play of the ministry sequence and the Entry into Jerusalem. Those members of the audience aware of the nature of the production undoubtedly chose the station from which they would view the play according to the length of time they wished for meals or other diversions during the performance. Conversely, and more frequently, shorter plays backed up behind longer ones providing respite for the actors and, I shall argue, opportunities for creative use of the

¹³ *York Plays*, p. 432. All other citations are from this text.

stage conventions. It is this backing up that causes the 'processe of playes' spoken of by the pilgrim to Emmaus.

But to return to the endings of the individual episodes. Six of the forty-eight episodes end with a simple blessing. God blesses the audience at the end of the first three creation episodes (pp. 7, 13 and 17); Joseph of Arimathea blesses the crowd at the end of the Deposition (p. 371); Christ blesses the disciples and the audience as his messengers at the end of the play of Doubting Thomas (p. 455); and the ascended Christ blesses the audience after the Coronation of the Virgin (p. 496). An inversion of this pattern is found in one episode where Cain curses the audience at the end of the Cain and Abel episode (p. 39). Six episodes end in song. The Pharaoh pageant ends with the Children of Israel singing the ninety-sixth psalm *Cantemus domino* (p. 91); the Annunciation ends with the Magnificat (p. 101); the Harrowing of Hell with *Laus tibi cum gloria* (p. 395); the death of Mary with *Ave regina celorum* (p. 479). At the end of the Entry Into Jerusalem sequence, a sixteenth century clerk has noted 'Tunc cantant' (p. 318); and, at the very end, at the end of the Judgment sequence, is written in the hand of the major scribe, 'Et sic facit finem cum melodia angelorum transiens a loco ad locum' (p. 513). Thus thirteen of the forty-eight episodes end in a recognizably conventional manner similar to most other drama of the period.

However, thirty-five of the forty-eight pageants (or 73 %) have a leave taking built into their closing lines. Some are directly addressed to the audience as are the lines of the pilgrims to Emmaus. For example, Noah ends the second Noah play with 'And wende we hense in haste, In goddis blissyng and myne' (p. 55) anxious to re-establish life in a post-diluvian world; Abraham hurries Isaac off home after the sacrifice to discuss wedding plans (p. 67); Joseph and Mary pack up to leave for Bethlehem at the end of Joseph's Troubles (p. 111); the Holy Family leaves Simeon and Anna at the end of the Purification, and, more particularly, they flee before the threat of Herod with the line 'Lette vs goo with goode cheere' (p. 145). Here the reason for the flight is perfectly clear since the Herod pageant for the Slaughter of the Innocents is constantly backed up behind the pageant of the Flight into Egypt — thus posing a visible threat. At the end of the Massacre episode, Herod rushes off in the same direction as Mary and Joseph have gone with the impetuous line to his henchmen, 'Comes after as yhe canne For we will wende be-fore' (p. 155). Christ and the Doctors ends with Joseph's line taking leave of the doctors in their 'furres fine' (pp. 168 and 171) and the Baptism, the

next play, ends with a wonderfully companionable comment by Christ to John the Baptist,

But wende we nowe
Wher most is nede þe folk to wise
Both I and ȝou. (p. 177)

Similar patterns emerge again and again. Sometimes, as in the episode of Christ and the Doctors some members of the cast take leave of others leaving them on the wagon. Sometimes the figure on the pageant remains and sends others away as in the passion sequence when again and again Christ is hauled before a judge and sent away, twice with the haunting jibe 'daunce forth in þe deuyll way' (p. 269 and 306). The starkest leave taking is that of the crucifiers who turn their backs on the crucified Christ and walk away (p. 358). Sometimes the entire cast leaves, abandoning the wagon to be pulled after them as in the Ascension play where Peter cries,

fo Jerusalem go we agayne,
And loke what fayre so aftir fall,
Oure lorde and maistir moste of mayne,
He wisse youe, and be with youe all. (p. 464)

Salvation history is conceived as an unfolding procession. One after another the scenes telling the basic stories of the faith are enacted before a stationary audience and then move on. This sense of travelling, of urgency, of leave-taking is built into the fabric of the play itself.

The beginnings of the episodes are equally significant. Thirty-seven out of the forty-eight episodes, or 77 %, begin with a significant opening statement by one or another character. Some of these statements recapitulate the action. The most notable of these is the Prologue to the Annunciation. Such recapitulation was and is a familiar pedagogical trait used by countless teachers and preachers.

Some statements are statements of introduction usually spoken by one of the tyrant figures. This again reflects the traditional method of production. There are six episodes in which Pilate appears. In the first, the Conspiracy, Pilate was either played by a Cutler or by an actor employed by the Cutlers. This could not be the same person who played the part four episodes further on in the Tapiters' episode of the first trial before Pilate. Indeed, in the traditional mode of production, none of these parts could have been 'doubled' by the same actor. It was, therefore, necessary for each new figure to introduce himself and establish his character in the eyes of the audience. In production, it is also possible for these opening statements to be made while the crew is setting

up the pageant wagon, cutting down the delay between the end of one play and the beginning of the next if the episodes are not backed up. All eleven episodes that have no opening statements are backed up waiting behind the play in front. Each has its own dramatic rightness. The play of Christ and the Doctors begins with Mary and Joseph emerging from the crowd looking for their lost son (p. 156). This comes hard on the heels of Herod who has rushed off in pursuit of the child. For a moment, it seems as if the child is truly lost, that Herod has succeeded until Mary and Joseph find the child on the wagon with the doctors of the law. Other episodes without declamatory statements begin on the road — Christ and his disciples enter talking on the way to the mountain of Transfiguration (p. 185) and leave again while hard on their heels come the accusing Jews in the next episode of the Woman Taken in Adultery (p. 193); the pilgrims on the road to Emmaus enter discussing the sad events in Jerusalem (p. 426). This is in sharp contrast to the risen Christ who has just sent Mary before him to Galilee (p. 425). Again the pendulum of hope and despair is exploited in the next episode of Doubting Thomas that begins with the disciples together in an upper room with the simple 'Alas' of Peter (p. 447). The next play begins again with the disciples in a closed room, but this time in joy, waiting for the reappearance of Christ before the Ascension (p. 233). A similar tableau without opening statement is the Last Supper. Here with Judas and the soldiers hurrying to find him, Christ enters with his other disciples and calmly prepares to eat the passover. The Death of Mary begins with a second annunciation as Gabriel comes to her with one of the great litanies of praise so familiar in this cycle (p. 473). The stark brutality of the crucifixion is enhanced by the abrupt business-like opening as the crucifiers hurry to get the job done 'by none' (p. 349).

The final episode to begin without a preamble is the play of the Shepherds. This episode is part of what I see as a key sequence that demonstrates the way in which the mode of production was adapted over the years of performance. The play of Joseph's Troubles is twice as long as the next two episodes, the birth and the visit of the shepherds. Thus the two wagons of the Tile-thatchers who presented the birth and the Chandlers who presented the shepherd play were always backed up. As early as 1415, the custom had arisen for an angel from the Nativity wagon to make the annunciation to the shepherds '*angelus loquens* °*pastoribus*° *ludentibus in pagina sequente*'¹⁴. This is noted in the famous

¹⁴ REED: York, p. 18.

Ordo Paginarum. Although it is possible that there was a silent nativity tableau on the Chandlers' wagon for the shepherds to adore, there are late notations in both plays indicating further speeches and, indeed, the note near the end of the Nativity play says '*Hic caret pastoribus sequitur*' (p. 117). Richard Beadle has argued convincingly that a leaf is missing in this episode¹⁵. I would argue that because, in the procession, they were always backed up, these two 'episodes' could have moved together as one, each guild presenting sequential action but using two *loci* for playing rather than one. A similar situation existed with the Goldsmith's play of the Coming of the Three Kings. The *Ordo* gives us only one episode but it has two *loci* — Herod's court and Bethlehem¹⁶. There is evidence that, in 1431, the Goldsmith had two wagons¹⁷ and again in 1521 and 1523 they are paying to store two wagons¹⁸. The text gives us two plays that are identical after line 144. The first, ascribed to the Masons and later to the Minstrels¹⁹, has a heavily alliterative bombastic opening speech spoken by Herod while the opening speech of the Goldsmith's play is less extreme. Since the Masons also seem to have had a hand in the lavish Purification play²⁰, the text seems to indicate a stage in the life of the play when two guilds were responsible for the long episode that demanded two wagons. Whoever was responsible, the play worked between the two *loci* until line 212 when Herod announces

Go we nowe, till þei come agayne,
To playe vs in som othir place. (p. 133)

I would argue that the force of 'play' in that line is not only 'to amuse', but also 'to play this scene somewhere else' as a later clerk noted 'the Herod passeth, and the iij Kynges comth agayn to make there offerynges' (p. 134). The Nativity sequence, then, exploits the exigencies of the method of production consciously and deliberately taking advantage of the delays and accommodating the vagaries of guild participation.

The final episode I want to treat in some detail is the Entry into Jerusalem. Here the wagon is Jerusalem. As Jesus says, 'Vnto Jerusalem we shall assende' (p. 215). Every literate man in England in the fifteenth century knew that Jerusalem was below the Mount of Olives. The Pearl-

¹⁵ Richard Beadle, 'An unnoticed lacuna in the York Chandlers' Pageant', in Benskin and Samuels eds., *So meny people longages and tonges* (Edinburgh, 1981).

¹⁶ REED: *York*, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, 47-8.

¹⁸ *Ibid.*, 226 and 233.

¹⁹ *York Plays*, p. 123.

²⁰ REED: *York*, p. 19.

poet describes the heavenly Jerusalem in terms of the earthly city looking down at it²¹. Margery Kempe speaks eloquently of her visit to the city²². I would argue that there are no other wagons involved in this lavish and long play. Instead, the burghers wait on the wagon for their king to come, just as the burghers of York waited for their kings to enter the city at Micklegate Bar. The Entry into Jerusalem is both the Biblical event and the welcoming of Christ into the city of York. The pattern is that of all royal entries which, of course, derive from the Biblical event. The echoes are complex and self-referring. The king moves along an appointed route and events happen by the roadside until finally he reaches his destination. The royal entry of Henry VII in 1486 into York can be taken as an analogy here²³. Events were planned along the route from Micklegate until he was formally received at the Minster. In fact, the processional route followed by the king, indeed followed by every royal visitor to York, was a shortened version of the route of the Corpus Christi Play. Allegorical figures representing the city, former kings and finally the Virgin, confronted the king at specific points along the route. He stopped on each occasion and heard a ceremonial verse presentation. During the Entry into Jerusalem episode, Christ is confronted on the road by the blind man, the lame man, and finally Zacchaeus who come out of the crowd and halt the procession just as the real royal processions were halted. The ritualistic ascriptions of praise and the singing that ends this episode are similar to the 'Joye and Reioysing of the kinges commyng'²⁴ recorded by an eyewitness to the 1486 entry. Here again the playwrights exploited the processional framework of the play and enlarged it by superimposing on one kind of processional pattern another that the audience had seen enacted in those streets before. In this way, Christ is here fulfilling the messianic kingly role accompanied by great shouts of praise before the dark episodes of the passion begin.

All things conspire to reinforce the traditional view of the performance of the York Cycle. All documentary evidence supports the hypothesis; practical experience has shown it to be a flexible and, suprisingly, 'time-efficient' way to produce the episodes; finally, the episodes themselves reflect the processional mode. The technique of the York playwrights and the playwrights who worked with them was sequential moving from

²¹ E. V. Gordon, ed. *Pearl* (Oxford, 1953), el 985-996.

²² A. B. Much and H. E. Allen eds., *The Book of Margery Kempe, EETS*, OS 212, p. 68.

²³ *REED: York*, 137-152.

²⁴ *Ibid.*, p. 149.

the episodes before time in the early dawn at the gates of Holy Trinity Micklegate, to the lavish icon of the moment when time shall cease to be in the gathering darkness of the Pavement. Just as the light grows throughout the day only to fade again, so as pageant follows pageant the light of the world is foretold, made incarnate, crucified, risen and finally returns, as the darkness returns, to judge the world. All those things that have seemed to some scholars to argue against the traditional method of production, in fact, are accommodated within the fabric of this astonishing work of art. It is both a theatrical triumph and an eloquent statement of the faith.

Victoria College, University of Toronto

INDEX CODICUM MANU SCRIPTORUM

- Aarau*, Kantonsbibliothek
Z. 18 q.: p. [322](#), [343](#)
[s.n.](#) [Osterspiel von Muri]: p. [328](#), [350](#), [351](#)
- Alsfeld*, Stadtarchiv
Pfarrarchiv, [s.n.](#) [Alsfelder Passions-
spiel]: p. [320](#)
Pfarrarchiv, [s.n.](#) [Alsfelder Spielerver-
zeichnis]: p. [321](#), [336](#), [337](#)
- Augsburg*, Staats- und Stadtbibliothek
4^oCod. [H 27](#): p. [322](#), [340](#), [341](#), [342](#)
- Basel*, Öffentliche Bibliothek der Univer-
sität
N. [1](#), 2. Nr. [91](#): p. [326](#), [349](#)
- Berlin*, Staatsbibliothek Preußischer Kul-
turbesitz
germ. fol. 722: p. [322](#), [338](#)
757: p. [323](#), [344](#)
1219: p. [320](#), [333](#)
germ. quart. 496: p. [322](#), [339](#)
- Bolzano*, Padri Minori Francescani
[I 51](#): p. [319](#), [332](#)
- Braunschweig*, Stadtbibliothek
Fragment [19](#): p. [325](#), [348](#)
- Brussel*, Bibliotheca Regia
[15.589-623](#): p. [238-245](#)
- Frankfurt am Main*, Stadt- und Univer-
sitätsbibliothek
Barth. [178](#): (Ausst. [29](#)): p. [321](#)
- Heidelberg*, Universitätsbibliothek
Cod. Pal. Germ. 402: p. [327](#)
- Innsbruck*, Universitätsbibliothek
960: p. [325](#), [347](#)
- Kassel*, Landesbibliothek
2^oMs. poet. [19](#): p. [320](#), [335](#)
- Köln*, Historisches Archiv der Stadt Köln
Wallraf'sche Sammlung [101](#): p. [45](#), [48](#)
- Luzern*, Zentralbibliothek
[172](#): p. [321](#)
- München*, Bayerische Staatsbibliothek
lat. 2552: p. [48](#)
14485: p. [12](#), [45](#), [48](#)
- Nürnberg*, Germanisches National-
Museum
7060: p. [320](#), [334](#)
- Paris*, Bibliothèque Nationale
fr. 1154: p. [229](#)
lat. 2646: p. [54](#)
2867: p. [54](#)
10840: p. [54](#)
- Sankt Gallen*, Stiftsbibliothek
919: p. [327](#)
- Trier*, Stadtbibliothek
[1120/128](#): p. [314](#), [330](#)
- Wien*, Österreichische Nationalbibliothek
3007: p. [327](#)
- Wolfenbüttel*, Herzog August Bibliothek
Helmst. 795: p. [324](#)
965: p. [324](#), [345](#)
1203: p. [315](#), [331](#)

INDEX NOMINUM SELECTORUM

- Acta SS. Joannis et Pauli*: [49](#)
Adam de la Halle: [103-118](#), [172](#), [196](#)
Jeu de la Feuille: [103-118](#), [121](#), [123](#), [125-126](#), [128](#), [172](#), [196](#), [199](#), [201-202](#)
Jeu de Robin et Marion: [119-129](#), [172](#)
Aelfricus, abbas Egneshammensis: [220](#)
Alain Chartier: [225-226](#), [235](#)
Quadriloge invectif: [225-226](#), [235](#)
Alanus de Insulis: [30](#), [224](#)
Anticlaudianus: [224](#)
Sermo in die cinerum: [30](#)
Alcuinus: [18](#)
Alpe de la montaina: [157](#), [159](#), [174](#), [178](#), [182](#)
Alsfelder Dirigierrolle: [321](#), [337](#)
Alsfelder Passionsspiel: [320-321](#), [336-338](#)
Amalarius Symphosius: [271](#), [279](#)
Ambrosius Mediolanensis: [8](#), [40](#), [137](#)
De officiis ministrorum: [8](#), [40](#)
De virginibus: [137](#)
Ambrosius Mediolanensis (ps.-): [49](#), [133](#), [137-138](#)
Gesta Sanctae Agnetis: [49](#), [133](#), [137-160](#), [164-165](#), [168](#)
Amé de Montgesois: [226-227](#)
Pas de la mort: [226-227](#)
Amedeus Lausannensis: [36-37](#)
Homiliae: [37](#)
André de la Vigne: [230](#)
Ressource de Chrétienté: [230](#)
Andreas Capellanus: [221](#)
De amore: [221](#)
An halte tour se siet belle Yzabel: [187](#), [189](#)
Anselmus Cantuariensis: [98-99](#), [101](#)
Cur Deus homo: [98-99](#)
Antoni Recaut: [162](#)
Aristoteles: [273-275](#)
Arnaut Peire d'Agange: [186](#)
Athanasius, ep. Alexandrinus: [26](#)
Vita S. Antonii: [26](#)
Atto Vercellensis: [18-19](#)
Sermo in Albis: [18-19](#)
Aucassin et Nicolette: [124](#)
Augsburger Georgspiel: [322-323](#), [340](#), [342](#)
Augsburger Heiliggroßspiel: [322-323](#), [341-342](#)
Augustinus Hipponensis: [24](#), [28-29](#), [37](#), [40](#), [42](#), [289-290](#)
De libero arbitrio: [37](#)
De musica: [40](#)
Ennarationes in Psalmos: [37](#), [42](#)
Liber meditationum: [28](#)
Sermo: [158](#); [24](#)
Basler Teufelsspiel: [326](#), [349](#)
Bele Doette as fenestres se siet: [187](#)
Berliner Sündenfall und Erlösung: [322](#), [339](#)
Berliner Thüringisches Osterspiel: [323-324](#), [344](#)
Berliner Weltgerichtsspiel: [322](#), [338](#)
Bernardus Claraevallensis: [95](#)
Bernart de Ventadour: [177](#), [188](#), [191](#)
Bérout: [86-87](#)
Roman de Tristan: [86-87](#)
Bertholdus Ratisbonensis: [301](#)
Bertolome Zorzi: [186](#)
Bertran de Born: [186](#)
Bien avisé, Mal avisé: [233](#)
Bildermann, Jakob: [10](#)
Philemon martyr: [10](#)
Boethius, A.M.S.: [22](#), [54-55](#)
De consolatione philosophiae: [55](#)
De institutione arithmeticae: [54](#)
De musica: [22](#), [54](#)
Bozner Passionsspiel: [319-320](#), [332](#)
Bozon, Nicole: [138](#)
Braunschweiger Simsonspiel: [325-326](#), [348](#)
Brechtus, Livinus: [6](#)
Euripus: [6](#)
Memorabilis historia: [6](#)
Bruno, archiep. Coloniensis: [20](#), [34-35](#)
Buskenblaser (Die): [238-245](#), [247-249](#)
Canso d'Antiocha: [163](#)
Cantique de la Nativité 'Aujas': [189](#)
Cantique de la Résurrection: [189](#)
Cantique des Trois Maries: [189](#)
Castellosa: [161](#)
Celestinus IV, papa: [257](#)
Cerveri de Girona: [161-163](#), [186](#)
Oració: [163](#)
Proverbis: [163](#)
Chanson de la Croisade contre les Albigeois: [163](#)
Chanson de Roland: [106](#)

- Charles Soillot : [229](#)
Débat de félicité : [229](#)
 Chartier, Alain : [225-226](#), [235](#)
 Chascun, Plusieurs, le Temps-qui-court, le Monde : [208-219](#)
 Chastellain, Georges : [230](#)
Chester Plays : [362](#)
 Chrétien de Troyes : [110](#), [200](#)
Conte du Graal : [110](#)
 Christine de Pizan : [222-226](#), [228](#)
Chemin de longue estude : [224-226](#)
Livre de la Paix : [224](#)
 Cicero, M.T. : [228](#)
 Commynes, Philippe de : [228](#)
Complainte de France : [229](#)
 Conradus Hirsauensis : [223-224](#)
Dialogus super auctores : [223-224](#)
Courtois d'Arras : [164](#), [196](#), [203-204](#)
Creed Play : [364](#)
 Cretin, Guillaume : [227](#)
Cris de Paris : [207](#)
Curia qui trompa (Un) : [183](#), [192](#)
 Cyprianus (ps.-) : [227](#)
De xii abusiuis saeculi : [227](#)
 Cysat, Renward : [352-361](#)
- Damasus, papa : [137](#)
 Dante Alighieri : [59](#)
La Divina Commedia : [59](#)
Déploration sur le trépas de Claude de France : [232](#)
 Deschamps, Eustache : [224](#)
 Diocletianus, imperator : [5](#), [10](#), [134](#)
Dit des Planètes : [223](#)
Dit des xv signes : [96-98](#)
Drie daghe here : [238-239](#), [242-245](#), [250](#)
- Egerer Passionsspiel : [320](#), [334](#)
Eglise, Noblesse et pauvreté qui font la lessive : [232](#), [237](#)
El bosc d'Ardena : [157](#), [174](#), [187](#)
Epistola Beati Stephani Protomartyris : [183](#)
Esmoreit : [238-240](#), [246-247](#)
Esposalizi de Nostra Dona : [130-131](#), [166](#), [193](#)
Etats réformés par Raison : [237](#)
 Etienne Marcel : [221](#)
 Eusebius Caesariensis : [289](#)
 Eustache Deschamps : [224](#)
Evangelium Nicodemi : [92](#), [290](#), [298-300](#)
Excellence, Science, Paris et Peuple : [226](#)
- Fierabras : [163](#)
Folie des gorriers : [207](#)
Folle-Bobance : [234-235](#)
 Franciscus Assisiensis : [99](#)
Salutatio virtutum : [99](#)
 Franciscus de Montebelluna : [228](#)
Tragicum argumentum de miserabili statu regni Francia : [228](#)
 Frankfurter Dirigierrolle : [321](#)
- Gace Brulé : [228](#)
 Gaguin, Robert : [235-236](#)
 Gauthier de Coinci : [195](#)
 Gautier Le Leu : [123](#), [128](#)
La Veuve : [123](#), [128](#)
 Georges Chastellain : [230](#)
Georgspiel : vide *Augsburger Georgspiel*
 Gerardus Cameracensis : [220](#)
 Gerson, Iohannes : [224](#), [225](#)
Sermon contre l'envie pour la Quinquagésime : [225](#)
Gesta S. Agnetis : vide *ps.-Ambrosius*
 Gillebert de Berneville : [119](#)
Gloriant : [238-240](#)
 Gregorius I Magnus, papa : [28-30](#), [36](#), [38-40](#), [93-94](#), [137](#)
Dialogi : [36](#)
Homiliae in Evangelia : [28-29](#), [93](#)
Homiliae in Ezechielem : [28-29](#), [39](#)
Moralia in Iob : [30](#), [38](#), [40](#)
 Guilhem Ademar : [161](#)
 Guilhem Andier : [163](#)
Histoire de la Guerre de Navarre : [163](#)
 Guilhem Augier : [162](#)
 Guilhem de l'Olivier : [186](#)
 Guilhem de Peitieu : [158](#), [190](#), [192](#)
 Guilhem de Sant Gregori : [162](#)
 Guillaume IX d'Aquitaine : vide Guilhem de Peitieu
 Guillaume Cretin : [227](#)
Invective contre la guerre papale : [227](#)
 Guillaume de Digulleville : [92](#)
Pèlerinage de l'âme : [92](#)
 Guillaume de Machaut : [223](#)
 Guillaume le Vinier : [119](#)
 Guiraut de Bornelh : [156](#), [161](#), [174](#), [184](#), [192](#)
 Guiraut Riquier : [162](#), [186](#)
 Guittone d'Arezzo : [254](#)
- Hardmeyer, Uolrich : [353](#), [356-360](#)
Heiligkreuzspiel : vide *Augsburger Heiligkreuzspiel*
 Henri de Ferrières : [221](#), [223](#)

- Les livres du Roy Modus et de la Royné Ratio*: [221](#), [223](#)
Hessisches Weihnachtsspiel: [311](#), [320](#), [335](#)
Hexe: [238](#), [243-244](#)
Homme juste et l'homme mondain (L): [232](#)
Honorius Augustodunensis: [86](#)
Elucidarium: [86](#)
Horatius, Q.F.: [15](#)
Hrabanus Maurus: [30](#), [35](#), [37](#), [39-40](#)
Hrotsvitha Gandeshemensis: [1-59](#)
Abraham (Lapsus et conversio Mariae neptis Habrahae heremicolae): [3-4](#), [13](#), [20-21](#), [33](#), [35-36](#), [45](#), [56-58](#)
Basilius: [57](#)
Calimachus (Resuscitatio Drusianae et Calimachi): [3-4](#), [13](#), [36](#), [45](#), [54](#), [56](#)
Dulcitius (Passio SS. virginum Agapis, Chioniae et Hirenae): [3-4](#), [9](#), [13](#), [36](#), [45](#)
Epistula ad quosdam sapientes: [45](#), [54-56](#)
Gallicanus (Conversio Gallicani principis militiae): [3-4](#), [9](#), [13](#), [36](#), [45-59](#)
Gesta Ottonis: [13](#)
Pafnutius (Conversio Thaidis meretricis): [3-4](#), [12-59](#)
Primordia coenobii Gandeshemensis: [12-13](#), [45](#)
Sapientia (Passio SS. virginum Fidei, Spei et Karitatis): [3-4](#), [9](#), [13](#), [36](#), [54-55](#)
Theophilus: [57](#)
Hugo a Sancto Victore: [28](#), [42](#), [271](#)
De numeris mysticis sacrae Scripturae: [42](#)
Exegetica in S. Scripturam: [28](#)
Ignatius Antiochenus: [25](#)
Immessen, Arnold: [324-325](#)
Der Sündenfall: [324-325](#), [346](#)
Innsbrucker Osterspiel: [286](#), [325](#), [347](#)
Institution des Frères Prêcheurs: [229](#), [236](#)
Isidorus Hispalensis: [9](#), [17](#), [37](#), [41-42](#)
Etymologiae: [9](#), [17-18](#)
Liber numerorum qui in sanctis Scripturis occurrunt: [37](#), [42](#)
Jacobus de Voragine: [47](#), [58](#), [138](#)
Legenda aurea: [47](#), [58](#), [138](#)
Jacopone da Todi: [264-267](#)
Laude: [264-267](#)
Jacques d'Adonville: [227](#)
Jaufre Rudel: [186](#)
Jean Bodet: [84](#), [103-118](#), [134](#), [164](#), [172](#), [196-197](#)
Jeu de saint Nicolas: [84](#), [103-118](#), [134](#), [164](#), [172](#), [196-199](#), [202-204](#)
Jean de Condé: [224](#)
Jean Marot: [230](#)
Jean Masselin: [227](#)
Journal: [227](#)
Jean de Rély: [226-227](#)
Jehan de Renti: [119](#)
Jehans Erars: [119](#)
Jeu d'Adam: [84-102](#), [130](#), [196](#), [202](#), [204](#)
Jeu du Capifol: [230-231](#), [237](#)
Jeu des miracles de Saint Martial: [130](#), [134](#)
Jeu du Pèlerin: [164](#)
Jeu de la Résurrection: [100-101](#), [130](#), [167](#)
Jeu de Saint Jacques: [131](#)
Jeu de Sainte Agnès: [130-193](#)
Joan de Castelnou: [161-162](#)
Joan Esteve: [186](#), [192](#)
Joan de Gombaut: [161](#), [187](#)
Iohannes Beleth: [93-94](#)
Summa de ecclesiasticis officiis: [93](#)
Iohannes Saresberiensis: [224](#), [232](#)
Julius II, papa: [227](#)
Juvenalis, D.J.: [15](#)
Klosterneuburger Osterspiel: [300](#)
Lamentatio Beate Marie de filio: [257-262](#), [267](#)
Lanfranc Cigala: [162](#)
Lanseloet van Denemarken: [238-239](#)
Lauda: [251-268](#)
Laudari di Assisi: [263](#)
Laudari di Perugia: [263](#)
Laudario Urbinatense: [254](#)
Leys d'Amors: [162](#)
Lippijn: [238-247](#)
Lorenzo de' Medici, il Magnifico: [47-51](#)
Sacra Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo: [47-51](#)
Ludus Danielis: [172](#)
Luzerner Osterspiel/Passionsspiel: [321](#), [352-361](#)
Maître Pierre Pathelin, Farce de: [198](#), [201](#)
Marbodius Redonensis: [58](#)
Vita Sanctae Thaisidis: [58](#)
Marcabru: [125-126](#), [161](#), [187](#)
L'autrier jost' una sebissa: [126](#)
Marchandise, Mestier, Peu-d'Acquest, Le Temps-qui-court et Grosse Despense: [233-234](#)
Marot, Jean: [230](#)
Martire de Sainte Agnès: [140](#)

- Masselin, Jean: [227](#)
 Matfrè Ermengau: [175](#), [179](#), [182](#), [187-192](#)
 Breviari d'Amor: [187-192](#)
 Maximianus, imperator: [5](#)
Mei amic: [189](#)
Menus Propos (Les): [207](#)
Mestier, Marchandise, le Berger, le Temps-qui-court, Les Gens: [208-219](#), [233-234](#)
 Michault Taillevent: [232-233](#)
 Moralité de Peuple Commun: [232-233](#)
 Michel de Tours: [227](#)
Mieulx-que-devant: [226](#)
Miracles de Nostre Dame: [134](#), [172](#)
Mistère de l'institution de l'ordre des frères prescheurs: vide *Institution des Frères Prêcheurs*
Mistère du Vieil Testament: [166](#)
Monachis perfectis (De): [36](#)
Monde qui n'a plus que les os, Le: [232](#)
Moralité de Charité: [233](#)
Moralité des trois estatz reformez par Rayson pour soulaiger le Monde: [230](#), [237](#)

 Nicole Bozon: [138](#)

 Olivier de la Marche: [230](#)
Ordines Prophetarum: [89-91](#)
 Origenes: [25-26](#), [39](#)
 Homiliae in Numeros: [26](#)
 In Canticum Canticorum: [39](#)
Osterfeier von Augsburg: [269](#), [275-282](#), [311](#)
Osterspiel: vide *Berliner Thüringisches-Innsbrucker-Klosterneuburger-Luzerner-Redentiner-Rheinisches-Wolfenbütteler-Osterspiel von Muri*: [269](#), [282-293](#), [298-304](#), [307](#), [311](#), [328](#), [329](#), [350-351](#)
 Ovidius, P.—Naso: [15](#), [78](#)
 Metamorphoseon libri xv: [78](#)

 Papias: [18](#)
Paraphrase des Litanies: [186](#)
Passio S. Genesii ex mimo martyris: [10-11](#)
Passio S. Laurentii: [5-10](#)
Passio S. Sebastiani: [5-10](#)
Passion d'Autun: [167](#)
Passion Didot: [131](#), [166](#), [193](#)
Passion du Palatinus: [94-95](#), [103-118](#), [167](#)
Passion de Sainte Geneviève: [94](#)

Passion de Semur: [92](#), [94](#)
Passionale apostolorum: [3-4](#), [9](#)
Passionsspiel: vide *Alsfelder-Bozner-Egerer-Luzerner-Tiroler-Wiener-Pater Noster Play*: [364](#)
Pathelin, Farce de Maître Pierre: [198](#), [201](#)
 Peire Cardenal: [162](#), [186](#), [189](#)
 Sermon: [186](#), [189](#)
 Peire de Ladils: [161-162](#)
 Pelagius: [96](#), [98-99](#)
 Petrarca, Francesco: [80](#)
 Petrus Damiani: [35-36](#)
 Laus eremiticae vitae: [35-36](#)
 Philippe de Grève: [177-188](#), [191](#)
 Pierre Choynet: [231-232](#)
 Livre des trois Eages: [231-232](#)
 Pierre Gringore: [207](#), [228](#), [234](#), [236](#)
 Jeu du Prince des sots: [207](#), [234](#)
 Vie de monseigneur saint Louis par personnages: [228](#), [236](#)
 Pipée, La: [207](#)
Planh de Sant Esteve: [180-184](#), [192](#)
 Plautus, T. M.: [13-15](#), [50](#), [60-63](#), [66](#), [71-83](#)
 Amphitruo: [60-63](#), [71-83](#)
 Aulularia: [61](#)
Poble comun: [226](#)
Povre Peuple: [226](#), [232](#)
 Prudentius, M. A. C.: [7](#)
 Peristephanon: [7](#)

Quan la rossinhols escria: [178](#), [189](#), [192](#)
Querolus: [15](#), [61-82](#)
Queste del saint Graal: [92](#)
Quodvultdeus Carthaginensis: [89](#), [95](#)
 Liber promissionum: [95](#)
 Sermo contra Iudaeos, Paganos et Arrianos: [89](#)

 Raimbaut de Vaqueiras: [158](#), [178](#), [190](#), [192](#)
 Raimon de Cornet: [161-163](#)
 Doctrinal: [163](#)
 Glose: [163](#)
 Raimon Feraut: [162](#)
 Raimon Vidal: [161](#)
 Ranieri Fasani: [254-255](#)
Redentiner Osterspiel: [269](#), [293-311](#)
Résurrection Notre Seigneur: [130](#), [167](#)
Rheinisches Osterspiel: [320](#), [333](#)

- Robert de Boron: [86](#), [92](#), [101](#)
Merlin: [86](#)
- Robert Gaguin: [235-236](#)
Débat du laboureur, du prestre et du gen-darme: [235-236](#)
- Roman de Thèbes: [87](#), [101](#)
- Roy des sots: [207](#)
- Rubben: [238](#), [243-245](#)
- Ruotgerus: [20](#), [34](#)
Vita Brunonis Archiepiscopi Coloniensis:
[20](#), [34](#)
- Rupertus Tutiensis: [95](#)
- Rutebeuf: [103-118](#), [195-197](#), [201](#), [224](#)
Miracle de Théophile: [103-118](#), [134](#), [164](#),
[195-198](#), [201](#), [203-204](#)
- Sedulius: [62](#)
Carmen paschale: [62](#)
- Seneca, L.A.: [13-15](#)
- Senyor ver Deus: [191](#)
- Servius, M.—H.: [9](#)
Commentum in Vergilii Bucolica: [9](#)
- Siège de Troie: [134](#)
- Simon Bougoin: [232](#)
L'Homme juste et l'homme mondain: [232](#)
- Simsonspiel: vide *Braunschweiger Simsonspiel*
- Sixtus II, papa: [8](#)
- Songe du Vergier: [223](#), [226](#)
- Sottie de Genève: [235-236](#)
- Sottie à huit personnages: [235-236](#)
- Sottie moral de Tout-le-Monde: [237](#)
- Sotz triumphantz qui trompent Chascun: [208-219](#)
- Sponsus: [130](#), [172](#)
- Strophes au Saint Esprit: [186](#)
- Sündenfall und Erlösung: vide *Berliner Sündenfall und Erlösung*
- Terentius P.—Afer: [1](#), [9](#), [13-16](#), [19-20](#), [46](#),
[50-53](#), [57](#), [77-80](#)
Eunuchus: [77](#)
- Tertullianus Q.S.F.: [25](#)
Ad Martyres: [25](#)
Adversus Gnosticos Scorpiace: [25](#)
- Teufelsspiel: vide *Basler Teufelsspiel*
- Theophilus-Spiel: [314-319](#), [330-331](#)
- Tiroler Passionsspiele: [321](#)
- Traduction du Psaume cviii: [162](#)
- Trois Maries (Les): [172](#)
- Truwanten: [238-239](#), [242-244](#), [249-250](#)
- Uc de Vallat: [161](#)
- Vanden Winter ende vanden Somer: [238-240](#), [244](#)
- Vergilius, P.—Maro: [15](#)
- Vie de Jésus-Christ: [162](#)
- Vie de Saint Léger: [176](#), [188](#)
- Vie de Sainte Agnès: [138-140](#)
- Vincentius Bellovacensis: [138](#)
Speculum historiale: [138](#)
- Virtutes S. Iohannis: [4](#)
- Vita S. Constantiae: [47](#)
- Vita S. Mariae meretricis neptis Abrahæ eremitæ: [4](#)
- Vita sanctæ Thais meretricis: [21-22](#), [29](#),
[54](#), [58](#)
- Vitæ Patrum: [3-4](#), [9](#), [21](#), [25](#), [33](#)
- Vitalis Blesensis: [60-83](#)
Aulularia: [61-82](#)
Geta: [60-63](#), [71-83](#)
- Weihnachtsspiel: vide *Hessisches Weihnachtsspiel*
- Weltgerichtsspiel: vide *Berliner Weltgerichtsspiel*
- Wiener Passionsspiel: [311](#)
- Wilhelm Stapfers Zuger: [322-323](#)
Heilighkreuzspiel: [322-323](#), [343](#)
- Wolfenbütteler Osterspiel: [324](#), [345](#)
- York Plays: [362-373](#)

MEDIAEVALIA LOVANIENSIA

Texts and studies published by the
KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
INSTITUUT VOOR MIDDELEEUEWSE STUDIES

Blijde Inkomststraat 21
B-3000 Leuven (Belgium)

Series I / Studia

1. *The Late Middle Ages and the Dawn of Humanism outside Italy*, ed. G. VERBEKE and J. IJSEWIJN. Leuven-The Hague, 1972, XIV-245 p. BF 500
2. *Peter Abelard*, ed. E.M. BUYTAERT. Leuven-The Hague, 1973, XIV-181 p. BF 500
3. *Aspects of the Medieval Animal Epic*, ed. E. ROMBAUTS and A. WELKENHUYSEN. Leuven-The Hague, 1975, XIV-268 p. BF 950
4. *The Concept of Heresy in the Middle Ages (11th-13th C.)*, ed. W. LOURDAUX and D. VERHELST. Leuven-The Hague, 1976, VIII-232 p. BF 1490
5. *Aquinas and Problems of his Time*, ed. G. VERBEKE and D. VERHELST. Leuven-The Hague, 1976, VIII-229 p. BF 900
6. *The Universities in the Late Middle Ages*, ed. J. IJSEWIJN and J. PAQUET. Leuven, 1978, XI-661 p. BF 2000
7. *The Bible and Medieval Culture*, ed. W. LOURDAUX and D. VERHELST. Leuven, 1979, VIII-286 p. BF 980
8. *Love and Marriage in the Twelfth Century*, ed. W. VAN HOECKE and A. WELKENHUYSEN. Leuven, 1981, IX-305 p. BF 1280
9. *Death in the Middle Ages*, ed. H. BRAET and W. VERBEKE. Leuven, 1983, VIII-292 p. BF 1530
10. *Pascua Mediaevalia. Studies voor Prof. Dr. J.M. De Smet*, ed. R. LIEVENS, E. VAN MINGROOT and W. VERBEKE. Leuven, 1983, XII-691 p. BF 1725
11. *Benedictine Culture*, ed. W. LOURDAUX and D. VERHELST. Leuven, 1983, VIII-239 p. BF 1490
12. *Jan van Ruusbroec. The sources, content and sequels of his mysticism*, ed. P. MOMMAERS and N. DE PAEPE. Leuven, 1984, VIII-199 p. BF 1200